الجامعة الأردنيّة

نموذج التفويض

أنا عثمان حسين مسلم أبو زنيد، أفوّض الجامعة الأردنيّة بتزويد نسخ من أطروحتي: (نَحوُ النَّصِّ الشِّعْريِّ: دراسة تطبيقية على رثاء المدن في الشعر العربي) للمكتبات أو المؤسّسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع: عثمان أبو زنيد

التاريخ: ٢٠١٢/٥/٢٧

The University of Jordan

Authorization Form

I Othman Hussein M. Abu Zneid, authorize The University of Jordan to supply copies of my thesis: (The Text Grammar of Poetry: An Applicational Study of The Cities Elegy in The Arabic Poetry) to libraries, establishments or individuals upon request.

Signature: Othman Abu Zneid

Date: 27/5/2012

نَحوُ النَّصِّ الشِّعْرِيُّ

(دراسة تطبيقية على رثاء المدن في الشعر العربي)

إعداد

عثمان حسين مسلم أبوزنيد

المشرف

الأستاذ الدكتور نهاد الموسى

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

أيّار، ٢٠١٢م

ب

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (نَحوُ النَّصِّ الشِّعْرِيُّ: دراسة تطبيقية على رثاء المدن في الشعر العربي)

وأُجيزت بتاريخ ١٣/٥/٢٠١٢م.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور نهاد الموسى، مشرفاً ورئيساً أستاذ النحو واللسانيات العربية	....
الأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي، عضواً أستاذ الأدب العباسي والفاطمي والأيوبي والمملوكي	....
الدكتور جعفر عبابنة، عضواً أستاذ النحو والصواتة الصرفية المقارنة	....
الدكتورة خلود العموش، عضواً أستاذة تحليل الخطاب ونحو النص (الجامعة الهاشمية)	....

الإهداء

فلسطين

ألماً وأملاً...

والدَيَّ

برّاً ورَجاءً...

إخوتي وأختَيَّ

حباً وانتماءً...

أخي حسن

بستاني: وفاءً وعرفاناً...

آن **زهرتي ياسمين**

أبان سكناً وعشقاً...

حُسَيْن

ألان...

فَرحاً بفصحاهم

مرحاً بدنياهم

(عثمـان)

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنعم وأكرم، أحمده حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه؛ حمداً يوافي نعمه ويكافئ مزيده، والصلاة والسلام على نبيِّه القائل: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله"، وبعد،

فإنّه لمن دواعي غبطتي وسروري، وعظيم شرفي، أن يكون الأستاذ الدكتور **نهاد الموسى** مشرفاً على هذا العمل؛ فأقِفَ هنا، لأُرفع لمقامه الشريف جزيل الشكر والعرفان.

- اعترافاً بفضله، عليَّ وعلى عملي هذا؛ مُذْ كنتُ حائرا، ومُنذُ كان فكرة غائمة.
- وتقديراً لما يحيط به طلبة العلم من رعايةِ الآباء، وحلمِ العلماء، وكرمِ الطباع، وبعْثِ الهمم، وتشجيعِ الطاقات، وسعةِ الصدر، وحُسنِ التحمّل...

عَن مِثْلِ عِلمِهِ يصْدُرُ العلَماءُ ... وبمثْلِ حِلمِهِ يحلُمُ الحُلَماءُ

يُغريكَ مِنْ لفظٍ تُحِبُّ سَماعَهُ... ... ألَقُ النُّضارِ؛ ودونَهُ الِإطراءُ

جَمَعَ المَحاسِنَ كُلَّها وتَسامى! ... عَذْبُ الكَلامِ؛ ولَحْظُهُ إيماءُ

لَبِسَ الوَقارَ مُقَدَّمَا وَتَزَيّا! ... لمَسَ السِّماكَ؛ و مَجدُهُ عَلْياءُ

لَمْ أزْجِ مِنْ غُرَرَ الثَّناءِ! فإنّهُ ... فوقَ الثناءِ ؛ وبِرُّهُ إصغاءُ

شُكري يَقِلُّ بفضلِهِ... فنَظمتُهُ ... بَعدَ الحَياءِ؛ وكَتمُهُ إعياءُ

وأتقدم بأجزل الشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة: **الأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي**؛ شيخاً جليلاً، وعالما وقوراً، وأباً حانياً، وصديقاً ودودا؛ **والدكتور جعفر عبابنة**؛ عالماً محققاً، وقلبا شفيقا، وأخا رفيقا؛ **والدكتورة خلود العموش**؛ علماً وأدباً؛ لقاءَ تحمّلهم عبء تقويم هذه الأطروحة وتصويبها،... ولا يشكر النعمة إلا العارف، وليس الخبر كالمعاينة!

وأشكر لجميع أساتذتي في قسم اللغة العربيّة في الجامعة الأردنية ولزملائي ولأصدقائي الذين مهّدوا لي طريق العلم، وكانوا سببا في إنتاج هذا العمل.

فجزاهم ا عني خير الجزاء

فهرس المحتويات

نَحو النص الشعري

(دراسة تطبيقية على رثاء المدن في الشعر العربي)

إعداد

عثمان حسين مسلم أبو زنيد

المشرف

الأستاذ الدكتور نهاد الموسى

الملخّص

هذه دراسة تسعى لبحث الشعر العربي في إطار "نحو النص"، سعياً لمعرفة القواعد التي تحكم بِنيةَ المعنى في النص، وتحاول الوقوف على العلاقات التي تساهم في إنتاج الدلالة الكلية المنبثقة عنه، وتدرس النص الشعري – تراكيب وأبنية ووظائف – بمعايير علمية مشتركة من خلال المقابلة بين المحورين: الأفقي والعمودي، والبنيتين النصيتين: الكبرى والصغرى للوقوف على ما يجعل النص الشعري متماسكاً.

وتجعل هذه الدراسة من تنوع الشعر العربي على مستويي الشكل والمضمون منطلقاً للبحث في النظام الذي شكّل النص الشعري من الجاهلية إلى العصر الحديث، وتتخذ من "نحو النص" منهجاً، ومن رثاء المدن نموذجاً للتطبيق.

وقد حاولت أن تراعي خصوصية لغة الشعر المفارقة للنص النثري في تشكيله النهائي، وبينت أن سياق النص يختلف من خطابٍ إبلاغي إلى خطابٍ شعري؛ وأن السياقَ في الخطاب الشعري يشمل العالم الذي يبني النص والنصوص السابقة له والتقاليد الأدبية التي تجعل النص مرتبطاً بجنس أدبي معين، وبمعرفة أدبية مشروطة بالزمان والمكان.

وقد حصرت الدراسة المادة الشعرية في نماذج محددة يجمعها سلك موضوعي واحد هو رثاء المدن - ليكون الإلمام بجلّ نقاط الموضوع أمراً ممكناً، وكي لا تتسع دائرة البحث فتدخله في عمومية تحول دون التحكّم فيه والوصول إلى نتائج مهمة.

وحاولت الدراسة قراءة النص الشعري قراءةً جديدةً، وأن ترصد العناصر المكونة للنص الشعري، وأن تحدد العناصر التي يقوم عليها "نحو النص الشعري"، وأن تجيب عن مجموعة من التساؤلات منها: ما النظام الذي يقوم عليه النص الشعري العربي؟ وكيف يتماسك

النص الشعري؟ وكيف تنتظم البنى النصية الكبرى في النص الشعري؟ وما مقومات انسجامها؟ وما الروابط النحوية التي يتماسك بها النص الشعري؟ وما أثر التماسك النصي في فهم الشعر؟ وهل يعتمد الشعر في تماسكه على التلقي؟ وما الأدوات التي قوت أو أضعفت تماسك النص الشعري؟

وجاءت الدراسة في خمسة فصول: أما الفصل الأول فنظري بعنوان: "نحو النص الشعري": المنهج والإطار النظري، وبحث في الفضاء المعرفي لنحو النص، وعرض لمقاربات البحث اللساني في "نحو النص الشعري" ومرجعيات النظر ومنهجية القراءة والفضاء النصي الشعري، والعلاقة بين" نحو النص الشعري" و الإبداع الشعري، وإطلالة على رثاء المدن في الشعر العربي من حيث كينونة الظاهرة وسيرورة الشعر.

أما الفصول الأربعة الباقية فطبق في كل واحد منها نحو النص الشعري على كل من الأدب الجاهلي، والعباسي، والأندلسي، والحديث، من حيث نحو النص الشعري العام، والبني النصية الكبرى التي انتظمها "نحو النص الشعري"، والبنى النصية الصغرى - وصفا وتحليلا، ووصف البنى النصية الصغرى في المستوى التركيبي من خلال: إيجاد التتابع المنظم للجمل التي شكلت البنى النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة، ودراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية على امتداد النص، ودراسة علاقات الترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية الصغرى، والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية، ووسائل الاتساق الإحالية؛ الضميرية والإشارية، ووسائل الاتساق المعجمية؛ كالتكرار والمصاحبة المعجمية والألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن، وأثر "نحو النص الشعري" على انسجام الخطاب.

وخلص البحث إلى أن "نحو النص الشعري" نظام يحكم تكون الشعر من خلال العلاقة بين الدال الشعري والمدلول الشعري مع المرجع الشعري والطريقة التي ينتظم فيها مجموع الدوال الشعرية داخل النص الشعري، وهو مرن فضفاض؛ جوهره يلمس ويحس ولكن مظهره لا يرسم بخطوات آلية محددة ولا يمكن الكشف الكامل عنه، فإطاره غير واضح المعالم والخطوات، ولكنه يدرس النص الشعري باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه تشكل - مجتمعةً - الوحدة النصية العامة.

بسم ا   الرحمن الرحيم

المـقـدمـة

الحمد   رب العالمين، الرحمن الرحيم، الفتّاح العليم، والصلاة والسلام على رسوله الهادي الأمين، وبعد،

فالنص الشعري نظام لساني فني تكويني كُلي لا يقوم على مكونات التركيب أو على نواحٍ فنية وحدها، بل على نسق متكامل من اللغة والواقع يمثل مزيجاً من مستويات التحقق اللساني والتصورات التي تنظم عالم النص الشعري وتصهر بنياته ودلالاته في خطابه الشعري؛ ولذلك فإن معالجة النص الشعري من زاوية واحدة لا تكفي.

والبحث في نظام النصوص الشعرية وكيفية انتظامها وبنائها وقبولها لدى المتلقي أصيلٌ في التراث الإنساني عامة والعربي خاصة؛ فقد تناوله النقاد العرب ودرسوه تفصيلا، وأخضعوه لأصول منهجية، وعرضوا للقصيدة وأجزائها من زوايا فنية وتاريخية ونفسية، وظهرت في ذلك محاولات مبكرةٌ، مثل: صناعة الشعر لابن هفّان (ت٢٥٧هـ)، وقواعد الشعر لثعلب (ت٢٩١هـ)، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، وصناعة الشعر لأبي زيد البلخي (٣٢٢هـ)، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ)، وكلام في الشعر والقوافي لأبي نصر الفارابي (ت٣٣٩هـ)، وصناعة الشعر لأبي أحمد العسكري (ت٣٨٢هـ)، وكتابا: الموشح، والشعر للمرزباني (ت٣٨٤هـ)، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت٤٠٠هـ)، و" رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي لابن الهيثم(٤٣٠هـ)، والعمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق (ت٤٦٣؟هـ)، وغيرها كثير.

غير أن العناية بالنص الشعري مجموعاً كلّياً، والنظر إليه مجملاً موحداً لم تتم، إذ شَغلت المعاني المفردةُ، ومطلع القصيدة، والديباجة، والألوان البديعية جل تلك الجهود، وذهبت بما كان يتَوقّع منها أدراج الرياح لأسباب ليس هذا محلّها.

وقد ُطوعت النصوص الشعرية لنظام ما يراعي القيم الفنية، ويخضعها على الدوام لقواعده البنائية، وهذا النظام يخضع لجدل بين التلقائية والإرادية، ولكن كثيرا من النقاد العرب والغربيين مالوا إلى الجمع بينهما.

فالنص الشعري ينتظم فضاءات متعددة، وهو يسير في حراك انفعـالي ومـدى دلالـي متنوع، ويتضمن قائمة عريضة من أنماط التكوين النصي، وهو يستخدم أدوات طارئـة علـى الشعر العربي القديم، وهو يجمع بين الفني والإعلامي، ويعتمد على قدرة المتلقي على التحليـل والتأويل، ورغبته في استكناه العمق الدلالي لظاهره السطحي ومنجة اللفظـي، وتمـر عمليتـه الإبداعية بمجموعة من المراحل جامعةً بين التحول والثبات.

وقد يتحرر من التسلسل الذهني والعادات الشعرية الراتبة، وتقف وراء تكوينه مجموعة من المرجعيات الفنية، فالمتلقي للنص يكتشف أثناء معايشته له أن ثمة أموراً ووسائل يجب عليه أن يستحضرها، دون أن يرسم صورة ذهنية لنمط الخطاب الـشعري قبـل أن يختمـه قـراءة ومساءلة، فهو لا يحتفظ بنموذج محدد أو معيارية واضحة فيما يتعلق بدلات الألفـاظ وحركيـة الإبداع الشعري، فهو يشكل ثيمات فنية تشكل مرتكزات بنيوية للنص الشعري، ويصنع خزانـاً زاخراً بالعلامات والعلاقات الدلالية المؤجلة.

وبما أن الشعر العربي قد مر بمراحلَ مختلفة، وتغير تغُيراً كبيراً على مستويي الشكل والمضمون، وتنوعت وظائفه وغاياته وإستراتيجيات بنائه وتلقّيه، فإن هذه الدراسة تجعل من هذا التنوع والاختلاف منطَلقاً للبحث في النظام الذي شكّل النص الشعري من الجاهلية إلى العصر الحديث، فتتخذ من "نحو النص" منهجاً، ومن رثاء المدن نموذجاً للتطبيق.

أما فكرة هذا البحث فتقوم على قناعة راسخة، وإحساسٍ داخلي عميق، بان نظاماً ما يحكم بناء الشعر من العصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث، وأن هذا النظام يهيمن على الشاعر حتى ينظم قصيدته وتحظى بالقبول في نفوس متلقّيها؛ مما يجعل السؤال عن النظام الذي يقوم عليه النص الشعري العربي والبحث فيه أمراً مطروحاً وغايةً ملحةً، لعلّنا نميز معالم هذا النظام فنبرزها بصورة واضحة جلية.

وقد أشار العديد من النقاد قديماً وحديثاً إلى أن للغة النص الشعري خصوصية يقتضيها النظام، ثم تفضي إلى تمايز يدعو إلى استنباطه ووصفه وتفسيره، فالسياق النصي يختلف اختلافاً جذرياً من خطابٍ تخاطبي إلى خطابٍ شعري؛ وهو يعني في الخطاب الشعري العالم الفنّي الذي يبنيه النص والنصوص السابقة واللاحقة، والتقاليد الأدبية التي تجعل النص مرتبطاً بجنس أدبي معين، وبمعرفة أدبية مشروطة بالزمان والمكان.

وللنص الشعري أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري، فالوحدات الدلالية التي تتصل بالمعاني لا تنحصر بالمعنى المعجمي للكلمات، ولا بمجموع هذه المعاني المضمنة في جمل النص وبناه

النصية الصغرى، وإنما توحي بدلالات أخر تجعل له قابليةَ القراءة من زوايا نظرٍ مختلفة وجديدة على مر العصور؛ ولكن السياقات النصية الداخلية مسؤولة في كثير من الأحيان عن التقارب بين القراءات المختلفة، فضلاً عن أن السياقات الاجتماعية والحضارية تسمح دائماً بتأويلات محددة تشترك فيها.

وقديما أشار الجاحظ إلى هذا البعد، فقال: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ فراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا"، ومن هنا، فإن الحاجة ماسة إلى محاولة تمييز نظرتنا للنص الشعري، وبيان علاقات الإبداع بآفاق التلقي والتجارب التي صيغَت لغويا من خلال التفكير بواسطة الصور، دون أن ندخل في قضية الجدل المرتبطة بوزن الشعر وخضوعه للتقفية.

فجاءت هذه الدراسة لبحث الشعر العربي في إطار "نحو النص"، وهو منهج لساني يدرس النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى سعياً لمعرفة القواعد التي تحكم بنية المعنى في النص، ويحاول الوقوف على مجمل العلاقات التي تسهم في إنتاج الدلالة الكلية المنبثقة عنه، دون أن يقتصر على الوحدات اللغوية الصرفَة في الكشف عن المكونات النصية، بل يدرس النص تراكيب وأبنية ووظائف بمعايير علمية مشتركة للوقوف على ما يجعل النص الشعري متماسكاً.

أما "نحو النص الشعري" الذي تنطلق منه الدراسة فهو النظام الذي يحكم تكون الشعر من خلال العلاقة بين الدال الشعري مع المدلول الشعري مع المرجع الشعري والطريقة التي ينتظم فيها مجموع الدوال الشعرية داخل النص الشعري، وهو يدرس النص الشعري باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه منها: تماسك النص الشعري اتساقا وانسجاما، وترابط النص الشعري ووسائله، وأنواعه، وإحالات النص الشعري ومرجعياته وأنواعها، وسياق النص الشعري ومدى تحقق نصية النص الشعري، وهو ينطوي على أركان نصية أساسية، وهذه الأركان مجتمعةً تشكل الوحدة النصية العامة.

وكي لا تتسع دائرة البحث وتدخله في عمومية تحول دون التحكّم فيه والوصول إلى نتائج مهمة؛ فقد رأت الدراسة أن تحصر المادة الشعرية - في نماذج محددة يجمعها سلك موضوعي واحد هو رثاء المدن - لجعل الإلمام بجلّ النقاط التي تتصل بالموضوع أمراً ممكناً.

فحاولت الدراسة قراءةَ النص الشعري قراءةً جديدة تمكّن من رصد العناصـر المكونة للنص الشعري، وتحديد العناصر التي يقوم عليها "نحو النص الشعري" والكـشف عـن

أنماط العلاقات فيه، والكشف عن تقنيات التماسك في النص الشعري العربي قديماً وحديثاً، والموازنة بين أنماط التماسك ومرتكزات النص الشعري وأدواتها وإظهار التباين من مرحلة شعرية إلى أخرى.

والرؤية الشعرية – فيما يبدو - تتَرَدد في عرض ذاتها تَردداً منتظماً، فهي تطلق سهام الإبصار نحو المكان وتجعل منه مركزاً لإنتاج الدلالة، ثم تندمج في الزمان وتتسلّط على لحظة مكانية فاعلة في الزمان، وتغيب حضورها وتستدعي احتمالات غيابها، وقد تلجأ إلى السرد الوصفي وتمزجه بتساؤلات خطابية، وتراوح بين الحوار الداخلي والتسآل الخارجي، فيتمخض عن ذلك انشطار الخطاب الشعري بين شاعر راوٍ وشاعر محاورٍ أو شاعرٍ واصف أو شاعر متغنٍ.

وانفتاح الشعر الحديث على تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى يجعل توظيفها في الصياغة الشعرية تتدفق تدفقاً غير منضبط، وهذا يعرض النسيج النصي لمزيد من الخضوع للمعايير النقدية التي تتضافر عليه.

وحاولت الدراسة أن تجيب عن مجموعة من التساؤلات منها: ما النظام الذي يقوم عليه النص الشعري العربي؟ وكيف يتماسك النص الشعري؟ وكيف تنتظم البنى النصية الكبرى في النص الشعري وما مقومات انسجامها؟ وكيف تنتظم البنى النصية الصغرى في النص الشعري؟ وما عناصر اتساقها؟ وما الروابط النحوية التي يتماسك بها النص الشعري؟ وما مدى كفايتها في ذلك؟ وما أثر التماسك النصي في فهم الشعر؟ وهل يعتمد الشعر في تماسكه على التلقّي؟ وما الأدوات التي قوت تماسك النص الشعري أو أضعفته؟ وما علاقات التماسك والترابط الأشيع في الشعر في عصوره المختلفة؟ وما الثابت منها عبر العصور؟

ولقد جاء توزيع الدراسة على النحو التالي:

أما الفصل الأول؛ فبعنوان: "نحو النص الشعري": المنهج والإطار النظري، وفيه قسمان؛ الأول: وفيه ثمانية مطالب، يبحث الأول في الفضاء المعرفي والتعريفات اللسانية للنص، و الثاني: حاول استشراف مصطلح "نحو النص" واستكشاف مفهومه، والثالث: بحثَ في فضاء ظهور نحوِ النص وملامح أصوله، والرابع: بحثَ في "نحو النص" من حيث المهماتُ والجدوى، والخامس: عرض لمقاربات البحث اللغوي في صلة "نحو النص" بـ"نحو الجملة"، والسادس: بحث في مرجعيات النظر ومنهجية قراءة "نحو النص" والفضاء النصي الشعري، والسابع: بحث في العلاقة بين" نحو النص الشعري" والإبداع الشعري، والثامن: بين معالم خطوات تطبيق "نحو النص الشعري"؛ وكان قسمه الآخر، بعنوان: رثاء المدن في الشعر العربي؛ وفيه إطلالةٌ على

دلالات الرثاء في اللغة والاصطلاح، وعرض موجز لرثاء المدن في الشعر العربي من حيث كينونةُ الظاهرة وسيرورةُ الشعر.

وأما الفصل الثاني، فجاء بعنوان: "نحو النص الشعري" في العصر الجاهلي: رثاء مكة لعمرو بن الحارث بن مضاض الجرهمي أنموذجا، وجاء في سبعة مباحث؛ وبحثَ فيها العلاقة بين "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية، والكبرى، والصغرى، والتوازيات التركيبية في البنى النصية الشعرية، وعلاقات الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية ومكوناتها، والبنية الزمانية والإحالية للنص الشعري، وأثر "نحو النص الشعري" على انسجام الخطاب.

وأما الفصل الثالث، فهو بعنوان: "نحو النص الشعري" في العصر العباسي: رثاء البصرة لابن الرومي أنموذجا، وقد بحث النص من حيث: "نحو النص الشعري" العام، والبني النصية الكبرى التي انتظمها "نحو النص الشعري"، والبنى النصية الصغرى وصفا وتحليلا، ووصف البنى النصية الصغرى في المستوى التركيبي من خلال: إيجاد التتابع المنظم للجمل التي شكلت البنى النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة، ودراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية على امتداد النص، ودراسة علاقات الترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية الصغرى، والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية، ووسائل الاتساق؛ الإحالية الضميرية، والإشارية، ووسائل الاتساق المعجمية؛ كالتكرار، والمصاحبة المعجمية، والألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن.

وأما الفصل الرابع؛ فهو بعنوان: "نحو النص الشعري" في الأدب الأندلسي: رثاء قرطبة لابن شُهيد أنموذجا؛ وقد بحث النص الشعري بالمحاور التي بحثت في الفصل الثالث مع اختلاف اقتضاه اختلاف النص.

وأما الفصل الخامس؛ فهو بعنوان "نحو النص الشعري" في الشعر المعاصر: رثاء بيروت لمحمود درويش أنموذجا، وبحث العلاقة بين "نحو النص الشعري" العام والبنية النصية الشعرية الكلية العامة، والبنى النصية الكبرى التي انتظمها "نحو النص الشعري"، ووصف البنية الزمانية وعلاقات التماسك.

ولعل تقابل هذه المعايير وتزاحمها على النص الشعري الحديث، يحمل إليه في ثناياه غيبوبة الوعي بمكامن الإبداع الشعري والقدرة على إظهار تجلياته، كما أنه يبعثر الموقف الفني وأبعاده الإبلاغية الماثلة في الصياغة الشعرية.

هذا، واسترشدت الدراسة ببعض للدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة مثل:

١. نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية، وهي للباحث نفسه، وقد بحثت علم النص مفهوما، وتعريفات، وعرفت بنحو النص، ومهامه، وأهم المحاولات التي رتبتْ خطواته وبينتْ أركانَه، وعلاقاته بالبحث اللغوي الجملي، ووضعت إطاراً للمعالجة النصية ابتداء من الوحدات الوظيفية الشاملة، وانتهاء بعلاقات "نحو النص" التي تحكم النص وترتب علاقاته، وطَبقت معطيات "نحو النص" على خطب عمر بن الخطاب ووصاياه ورسائله للولاة.

٢- أثر عناصر الاتساق في تماسك النص: سورة يوسف مثالا؛ وهي دراسة أعدها محمود الهواوشة، وصدرت كتابا عن دار عماد الدين للنشر والتوزيع في عمان سنة٢٠٠٩م.

وقد تناولت الدراسة أثر عناصر الاتساق اللفظية في تماسك النص، وأجراها على سورة يوسف، وحدد الدراسة في عناصر الاتساق اللفظية المتعارف عليها في أهم مراجع الدراسة حصراً للموضوع عن التشعب، وقدم لها بطروحات "نحو النص" النظرية، ومفهوم الاتساق وعناصره، ثم حلَّلَ سورة يوسف وفقاً لعناصر الاتساق اللفظية، ثم أبرز أهم النتائج التي توصل إليها الدراسة وألحقَها بتعريف بأهم مصطلحات الدراسة.

وتعد هذه الدراسة نموذجاً جيداً لتطبيق معطيات الاتساق النصي على القرآن الكريم، وهي تمهد الطريق لدراسات جادة أخرى.

٣- دراسات الجملة العربية ولسانيات النص، وهي رسالة ماجستير، أعدها خالد العدواني سنة٢٠٠٨م في جامعة حلب.

وعرضت لمفهوم الجملة وأقسامها عند النحاة العرب، وتحدثت عن الجملة من حيث الشكل، والمقصد، واحتمال الصدق والكذب، والتركيب والبساطة، والتصرف وعدمه، والإعراب وعدمه، والجمل التي لها محل والتي لا محل لها.

ثم تحدثت عن الوحدة المدروسة في لسانيات النص ومفهومها، ومفهوم النص من حيث مكوناته الجملية، والترابط، والسياق، وفعل الكتابة، والإنتاجية الأدبية، ومستويات التحليل النصي، والقضايا الأساسية في الدرس اللساني النصي، ومن حيث الموضوع، والغاية، والمنهج، ولم يكن في هذه الرسالة بعد تطبيقي يثري هذه الطروحات النظرية.

٤- الملامح الكبرى لنظام النص: سورة الزلزلة نموذجاً، وهو بحث محكم لخلود العموش، ونُشر في المجلة الأردنية في اللغة وآدابها، العموش، سنة ٢٠٠٨م.

وقد حاولت فيه الباحثة أن تجيب عن سؤالين: هل يمكن أن نصف نظاماً للنص يشبه في وضوحه وتفاصيله نظام الجملة في العربية؟ وما الملامح الكبرى لهذا النظام؟ وفي سبيل ذلك حددت مصطلح "نظام النص"، واستعرضتْ النماذج المختلفةَ التي قدمها الباحثون العرب والغربيون لدراسة هذا النظام.

وخَلَصت الباحثة إلى أنه يمكننا أن نرسم للنص نظاماً واضحاً، لكنه لا يشبه في وضوحه وتفاصيله نظام الجملة، ذلك لأن كثيراً من جوانبه تنفلّت من التقعيد الصارم الدقيق، وخاصة في المستويين: الدلالي والتداولي، ورأت أن الملامح الكبرى لنظام النص تتشكل من الجوانب التركيبية والدلالية والتداولية، وطبقت ذلك على سورة الزلزلة.

وقد أفادت هذه الأطروحة من هذا البحث واسترشدت به في طريقة إيجاد التتابع المنظم لجمل النص التي شكلت بناه النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة، ودراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنى النصية، والإشارة إلى علاقات الارتباط بين البنى النصية على امتداد النص.

٥- نظام الربط في النص العربي لجمعة الخباص وهو كتاب صادرعن دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع في عمان سنة٢٠٠٨م.

وقد تحدث عن صورة أنماط الروابط وأدواتها لدى النحاة القدماء، و استقرى أنماط الروابط وأدواتها في الاستعمال الجاري من خلال قصص القرآن الكريم وبعض القصص العربية القديمة والحديثة، وقابل بين الصورة التنظيرية لأنماط الروابط وأدواتها في كتب التراث النحوي وصورتها في الاستعمال في شكل جداول إحصائية.

٦- الترابط النصي بين الشعر والنثر: نصوص الشيخ عبد ا بن علي الخليلي أنموذجاً/ دراسة تحليلية مقارنة، وهي أطروحة دكتوراه، أعدها زاهر الداودي في الجامعة الأردنية سنة ٢٠٠٧، وقد عالج فيها مفاهيم "نحو النص" ومبادئه واتجاهاته الأساسية، مركزا على علاقات الترابط النصي، وأردف ذلك بتطبيقات على نصوص شعرية ونثرية للشيخ الخليلي، فقابل بينها ودرس تماسكها النحوي والمعجمي والصوتي، وحاول أن يوازن فيها بين الشعر والنثر، وهي محاولة جادة، على الرغم من أنها حصرت بنصوص معينة لشخص واحد في حقبة زمانية محددة.

٧- الإحالة في النص القرآني، وهي رسالة ماجستير أعدها ياسين بني ياسين سنة ٢٠٠٦ في جامعة اليرموك.

وتناولت موضوع الإحالة في النص القرآني، باعتبارها خاصية لغوية تمتلكها أبنيةُ النص، وعرضت لمظاهر الإحالة في النص القرآني، بالوقوف على أشكال الإحالة فيه، وعلى الوظائف التي تؤديها الإحالة، وقدمت فيها مظاهر الإحالة التي يعتقد أنها تتحكم في سير الفعل الإحالي في النص القرآني.

وعرضت الدراسة لمفهوم الإحالة في الدرس اللغوي، وأنواع الإحالة والمعايير التي روعيت في تصنيفها، ثم طبقت ذلك على النص القرآني، وحاولت تبيان وظائف الإحالة في تشكيل النص القرآني واتساقه وتناميه ودورها في تحقيق النصية.

٨- التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، وهي أطروحة دكتوراه، أعدها عيسى الوداعي في الجامعة الأردنية سنة ٢٠٠٥م، وقد تحدثت عن أسباب الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النص، واختلاف النصيين في القواعد النحوية التي يمكنها وصفُ النص، وتحديد مصطلح التماسك، وقسمت مستويات التماسك إلى أربعة: المعجمي، والنحوي، والدلالي، والتداولي، وطبقت على بعض نصوص نهج البلاغة، وركزت الحديث على التماسك الشكلي والتماسك الداخلي.

٩- التماسك النصي في اللغتين "العربية والإنجليزية": دراسة تقابلية في الربط النحوي، وهي أطروحة دكتوراه، أعدها في جامعة اليرموك يوسف عليان سنة ٢٠٠٢م؛ وقدم فيها الباحث مدخلاً تاريخياً للنص، وعلم اللغة، وفقه اللغة، والبلاغة، ونشأة اللسانيات النصية الحديثة، والتداخل المعرفي في اللسانيات النصية، والنظريات اللغوية الحديثة، ومصطلحي: الخطاب والنص، ومعايير النصية، والروابط النصية، والتماسك النصي عند بعض المحدثين الغربيين والعرب.

وقارنت بين المؤتلف والمختلف بين اللغتين العربية والإنجليزية، وكانت المقارنة في مباحث الإحالة والحذف والاستبدال والوصل، وطبقت على نصوص معينة مختارة.

١٠- نحو النص: دراسة تطبيقية "سورة البقرة نموذجاً"، وهي أطروحة دكتوراه أعدها عمر أبو خرمة سنة٢٠٠٢م، في جامعة اليرموك؛ وتناول فيها مفهوم النص، والصلةَ بين نحو النص والتراث العربي والحاضر الغربي، وطبق مقولات نحو النص على سورة البقرة محاولا أن يجد القوانين أو المبادئ أو الطرق التي تسمح للوحدات النصية الصغرى بالترابط فيما بينها.

وبعد،،،

فإن هذه الأطروحة تمثل مظهرا من مظاهر استمرارية البحث في "نحو النص" وجوانبه النظرية المتعددة، ومحاولة تطبيقها على نماذج نصية متباينة، للوقوف على طبيعة العلاقات التي تتحكّم في النص وفي المكونات النصية، وتضبط جلّ أنظمة النص؛ كدلالة الوحدات اللسانية، ومستوى التحقق اللساني، والنظام النصي العام الذي يسوس علاقات البنى النصية، والعلاقات المتبادلة بين تراكيب الوحدات النصية، وتكوين المعنى، والسلوك النحوي داخل النص بوصفه حدثاً اتصالياً ووحدة واحدة تتركّب من جوانب متعددة تمتزج وتتماهى معا لتبدو كلاً موحدا.

وهي تمثّل طموحاً مشروعاً لبلوغ الكفاية في وصف "نحو النص العربي" وتفسيره، بغض النظر عن اختلاف أنماطه، وأطيافه، وأزمانه، والذوات الفاعلة في إنتاجه، وسياق التلقّي الذي قيل فيه؛ ولكن هذا الطموح لا يمكنُه أن يصل إلى نتائج مرضية بجهد فردي يعجز عن تحقيق الأماني، كما لا يستطيع أن يبقي الأيادي مكتوفةً حتى تنتظم حلقات المجموعة، بل يتقدم خطوةً لعلّها تكون متبوعة.

وتظلّ محاولةً على الطريق؛ فلم تصل إلى غاية نهائية، ولا أحكام قطعية؛ ولكن حسب صاحبها أنه أخلص النية وبذل جهدا، لعلّه يصل إلى نتائج مرضية، وهو يرجو أن يتبعها خطوات...

وفي الختام، أشكر لأمي ولإخوتي جميعا، وأخص حسناً ونصراً لما بذلا وما يبذلان؛ كما يسعدني أن أكرر شكري لمشرفي الأستاذ الدكتور نهاد الموسى، وللأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي؛ ولكل أساتذتي في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية، وللأستاذ الدكتور مصطفى عليان من الجامعة الهاشمية، وللأستاذ الدكتور علي الشرع من جامعة اليرموك، ولجميع زملائي وأصدقائي الذين مدوا لي يد العون والمساعدة؛ فجزاهم ا عني خيرا!

والحمد رب العالمين...

الفصل الأول

نحو النص الشعري ورثاء المدن في الشعر العربي

(المنهج والإطار النظري)

المبحث الأول: نحو النص الشعري: المنهج والإطار النظري

المطلب الأول: النص: فضاؤه المعرفي وتعريفاته اللسانية.

المطلب الثاني: " نحو النص": استشراف المصطلح واستكشاف المفهوم

المطلب الثالث: " نحو النص": فضاء الظهور وملامح الأصول

المطلب الرابع: " نحو النص": المهمات والجدوى

المطلب الخامس: " نحو النص" و" نحو الجملة" و مقاربة البحث اللغوي

المطلب السادس: "نحو النص الشعري": مرجع النظر وموضع البصر(منهجية القراءة وفضاء النص)

المطلب السابع: " نحو النص الشعري" و الإبداع الشعري

المطلب الثامن: " نحو النص الشعري": معالم الطريق وخطوات التطبيق

المبحث الثاني: رثاء المدن في الشعر العربي

المطلب الأول: الرثاء في اللغة

المطلب الثاني: الرثاء في الاصطلاح

المطلب الثالث: رثاء المدن في الشعر العربي (كينونة الظاهرة وسيرورة الشعر)

الفصل الأول

نحو النص الشعري ورثاء المدن في الشعر العربي

(المنهج والإطار النظري)

المبحث الأول: نحو النص الشعري: المنهج والإطار النظري(١)

المطلب الأول: النص: فضاؤه المعرفي وتعريفاته اللسانية.

شاع مصطلح "النص" على ألسنة النقاد والقراء في الآونة الأخيرة شيوعا كبيراً، وتعددت مفاهيمه واختلفت دلالاته اختلافا كثيراً، وذلك تبعاً للمنطلق المعرفي الذي يصدر عنه كل فريق منهم؛ وليس من مقاصد هذا البحث أن يتتبع الاختلافات على كثرتها وتباينها، فقد خصص لهذا الغرض بحوث مستقلة، وسودت فيه صفحات كثيرة(٢) .

---

(١) تجدر الإشارة في بداية هذه الأطروحة إلى أنها تمثل امتدادا لدراسة سابقة للباحث، وأنها- مع متابعتها لما استجد من دراسات في ميدانها - تتكئ عليها في كثير من مصطلحاتها وطروحاتها النظرية؛ فصاحبهما يحمل في نفسه ما يظنه مشروعا لـ"نحو النص العربي"؛ سعيا لصياغة نظرية عامة تشكّل أساساً لوصف الأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة، ومحاولةً لوضع منهجية قرائية تتعرف كيفية انتظام اللغة داخل الفضاءات النصية، وكيفية تحقق نصيتها على اختلاف أجناسها الأدبية.

فالنص العربي بأجناسه المختلفة يمثل أنماطاً متباينة من أشكال التواصل؛ فالخطاب النثري يختلف عن الشعري، وهما يختلفان عن القرآن؛ لهذا، تحاول هذه الدراسة أن تسير مع النص الشعري – كما سارت سابقتها مع النثري – سيراً ثابتاً، فتوحد الخطوات، وتشاكل الحركات، لعلّها تصل - ولو بعد حين - إلى نتائج مرضية، تميز فيها خصائص كل جنس أدبي، ولعلّ هذا مما تقتضيه طبيعة المنهج وتفرضه غايات الدراسة.

(٢) انظر: وهبة والمهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص٢١٩؛ ويعقوب وآخرون، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، ص٣٧١؛ وأبو دلو، أحمد، (٢٠٠٢). **تحليل الخطاب الجدلي في القرآن: دراسة في لسانيات النص**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص١٦-١٧؛ وأبو زنيد، عثمان (٢٠٠٩)، **نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية**، ط١، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ص١١-١٣؛ والجراح، عبد المهدي، (٢٠٠٢). **الخطاب وأثره في بناء نحو النص: تطبيق على المعلقات السبع**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن ، ص١٨؛ الداودي، زاهر (٢٠٠٧)، **الترابط النصي بين الشعر والنثر: نصوص الشيخ عبد الله بن علي الخليلي** أنموذجاً / دراسة تحليلية مقارنة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، ص٥-٧؛=

ولعل أبرز ما فيها كون النص مفهوما أدبيا ونظرية نقدية لم يكن موجودا في الدراسات العربية حتى برز في اللسانيات الحديثة في منتصف القرن العشرين[١].

ومع اختلاف المدارس اللسانية الحديثة، فقد تباينت مفاهيم "النص"[٢]؛ فالبنيويون يرون ضرورة قطع النص عن مبدعه، وعن سياقاته التاريخية والاجتماعية والنفسية، وركّزوا على البنية النصية نفسها، وتعاملوا مع النص في مستوييه النحوي والدلالي على أنّه بنية مغلقة قد يتطابق مع كتاب بأكمله[٣].

وربط السيميائيون بين مصطلحي "النص" و"التناص"؛ فالنص ـ عندهم ـ مجموعة من النصوص المتداخلة، و"النص أكثر من مجرد خطاب أو قول؛ بل هو جهاز عبر لغوي، يعيد

=الوداعي، عيسى (٢٠٠٥)، **التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية؛ ص ٦-٩؛ العدواني، خالد (٢٠٠٨)، **دراسات الجملة العربية ولسانيات النص**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، ص٤٨-٥١؛ الهواوشة، محمود (٢٠٠٩)، **أثر عناصر الاتساق في تماسك النص: سورة يوسف مثالاً**، ط١، دار عماد الدين للنشر والتوزيع، عمّان، ص١٢-١٩؛ **بني ياسين، ياسين (٢٠٠٦)، الإحالة في النص القرآني**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، ص١١-١٤.

(١) انظر: أبوزنيد، **نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية** ، ص١٢و مصلوح، سعد، (١٩٩٠). **مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية**، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الآخر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، (١٩-٢٤/١١/١٩٨٨)، ٨١٩-٨٧٦؛ و مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٠). **نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي**. المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، (١٩-٢٤/١١/١٩٨٨)، ٢٥٥-٣٠٢.

(٢) انظر: الشاوش، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، ص١٨٤؛ وعفيفي، أحمد(٢٠٠١م). **نحو النّص:اتجاه جديد في الدرس النحوي**. (ط١)، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ص٢٧-٢٩؛ وعزام، **النص الغائب**، ص١٢؛والفقي، صبحي، (٢٠٠٠). **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**.(ط١)، القاهرة: دار قباء للنشر، ص٢٨-٢٩؛.

(٣) انظر: عياشي، منذر، (١٩٩٠). **مقالات في الأسلوبية**. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص١٢٨؛ وبصل، التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق، ص٦٧، و شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص١٨٨، و الزناد، الأزهر، (١٩٩٣). **نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً**. (ط١)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص١٢؛ و نور الدين، صدوق، (١٩٨٤). **حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع**. (ط١). الدار البيضاء: دار الثقافة، ص٧.

توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، فهو عملية إنتاجية"[١]، له حرية التشكّل، وللقارئ حرية الفهم والتأويل[٢]، وهو نسيج توليدي تنحل فيه الذات المبدعة[٣] .

أما اللغويون الاجتماعيون فقد قرنوا بين النص الأدبي وأرضيته الاجتماعية التي نبت فيها[٤]، ورأوا أنه لا يمكن لأي نص فنّي أن ينجز مهمته الاجتماعية إلا بحضور تواصل جمالي في الجماعة التي يعاصرها[٥]، وعرفوا النص على أنّه "بنية دلالية تنتجها "ذات" ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية"[٦]، مما جعل البحث النصي يتطلب معرفة جميع عوالم النص[٧] وعلاقاتها بكل ما يرتبط به ملْق ومتلّق وظروف إلقاء[٨].

---

(١) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٢٩٤؛ وانظر: ناصف، مصطفى، (٢٠٠٣). **بعد الحداثة صوت وصدى**. (ط١). جدة: النادي الأدبي الثقافي، ص٦٠٧، وبارت، رولان، (١٩٨٨). نظرية النص. (ترجمة: محمد خير البقاعي). **مجلة العرب والفكر العالمي**، (٣)، ص٨٧-١٠٢

(٢) بحيري، **علم لغة النص**، ص١١٢.

(٣) بارت، رولان، (١٩٩٢). **لذة النص**. (ترجمة: منذر عياشي)، ط١، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ص١٠٩؛ وانظر: الجراح، **الخطاب وأثره في بناء نحو النص**، ص٢٣.

(٤) دايك، فان، (٢٠٠٠). **النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**. (ترجمة: عبد القادر قنيني)، ط١، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ص١٣.

(٥) الحجمري، عبد الفتاح، (١٩٩٦). **عتبات النص: البنية والدلالة**. (ط١)، الدار البيضاء: شركة الر ابطة، ص١٤.

(٦) يقطين، سعيد، (٢٠٠١). **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**. (ط٢). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٢.

(٧) انظر: بصل، محمد إسماعيل، (١٩٩٤). **التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق**. مجلة المعرفة، (٣٧٠)، ص٦٦-٦٧؛ ومرتاض، عبد الملك، (١٩٩٠). **نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، المجلد الأول، نادي الأدب الثقافي بجدة، جدة، (١٩-١٩٨٨/١١/٢٤)، ص٢٢٦-٢٧١؛ وأبو غزالة، إلهام، وحمد، علي خليل، (١٩٩٩). **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر**. (ط٢)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٥؛ والبقاعي، شفيق، (١٩٩٦). مفهوم النص في اللسانيات الحديثة. **مجلة الفكر العربي**، (٨٥)، ص١٦١-١٦٢.

(٨) شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص١٦٦-١٦٧؛ وانظر: هاينه من، فولفجانج، وفيهفيجر، ديتر، (١٩٩٩). **مدخل إلى علم اللغة النصي**. (ترجمة: فالح بن شبيب العجمي)، ط١، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص٧٦-٧٨.

ويرى أتباع اللسانيات النصية ونظريات تحليل الخطاب أن الاهتمام بالدرس اللساني كان "منصبا بشكل أساسي على تحديد بنية مقاطع نحوية لغوية صغيرة"[١]، والواقع أن "هذه البنى النحوية تشكل علامات تدل المستمع/القارئ على الكيفية التي يريده المتكلم/الكاتب أن يفهم بها الخطاب"[٢]، ولا تمثل النص كاملا، فالنص "وحدة دلالية وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"[٣]،وإن "أهم ما يحدد ما إذا كانت مجموعة من الجمل تشكل نصا يعتمد على علاقات الترابط النصي داخل الجمل وفيما بينها مما يخلق بنية النص"[٤]، وإن ترابط الجمل وتجاورها في بنية النص الواحد يجعلها مسؤولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص[٥]، وإن نصية النص لا تقتصر على بنائه النحوي أو الدلالي، وإنما تتجاوزها إلى الممارسات الاتصالية العملية المصاحبة للنص[٦].

فرأى بوجراند (Beagrande) أن الكيان اللغوي المتعدد المستويات لا بد أن يكون هو النص، وأن العمل الأهم للسانيات النص هو دراسة مفهوم النصية، ومن هذا المفهوم أيضاً يمكن تعريف النص[٧] .

ومن الجمع بين الدلالة والصياغة انطلق بوجراند، وهاليداي ورقية حسن؛ فطرح بوجراند مفهوم النصية وعده شاملا لمفهوم النص، بما يتضمنه من معايير حددها بسبعة، دون أن يشترط تحققها جميعاً في نص ما حتى يكون النص نصاً[٨].

---

(١) براون، ج. ب. ويول، ج.، (١٩٩٧). **تحليل الخطاب**. (ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي)، (ط١)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص٢٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٢٧.

(٣) خطابي، محمد، (١٩٩١). **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**. (ط١)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص١٣.

(٤)، براون، ويول، **تحليل الخطاب**، ص٢٢٨.

(٥) انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة، (١٩٩٦م). **منهج التحليل النصي للقصيدة، مجلة فصول**، المجلد الخامس عشر،عدد الثاني، ص١٢٦-١٢٧.

(٦) هاينه من، وفيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ص٦١.

(٧) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٩٥.

(٨) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص١٠٣-١٠٥؛ وهذه المعايير هي: الاتساق أو الترابط النحوي والمعجمي أو الحبك (Cohesion)، والانسجام أو الالتحام أو السبك (Coherence)، والنية أو القصد (Intentionality)، القبول (Acceptability)، المقامية أو مراعاة الموقف (Situationality)، الإفادة أو=

وطرح هاليداي ورقية حسن مفهوما للنص يرى بأنه "وحدة دلالية ينجز في شكل جمل متعالقة، ويمثل أي جزء من الكلام الشفوي أو المكتوب يكون كلاً"[١]، وأنّه ليس وحدة نحوية أوسع من الجملة ولكنّه وحدة معنوية سياقية وتقوم علاقته بالجمل على الإجراء والإنجاز[٢]، وأن وحدة النص تقوم على عنصرين[٣]: أولهما: بنية النص؛ وتتشكل من موضوع الخطاب، ونوعه، والمشتركين فيه، وثانيهما:عنصر النظم، وهو يشمل الإحالة والمقارنة والاستبدال والحذف وأدوات الربط والتكرار.

وربط فان دايك تماسك النص بضروب الروابط التداولية والدلالية معاً؛ وجعل التداولية تربط أفعال الكلام بمستعمليه، وأما الروابط الدلالية فتصل قضايا النص بعضها ببعض[٤] .

وبعد، فيمكن تعريف النص بأنه: نظام كلي ينطوي على أبعاد دلالية ومحمولات معرفية تشكّل وحدةً تواصليةً في فضاء نصي مركّب من مجموعة من العلاقات المتبادلة بين مجريات لغوية ومعطيات إنجازية، خاضعة للدلالة العميقة المنتجة له، ولإطار التلقي المفترض في مرحلة الإنتاج.

=الإعلامية (Informatively)، التناص (Intertextuality) وقد أوردت عدة ترجمات للمصطلح الواحد بسبب عدم الاتفاق بين المترجمين على أحدها، وأوردت ما رأيته أكثر مناسبةً أولاً.

(١) خطابي، **لسانيات النص**، ص١٣.

(٢) الشاوش، **أصول تحليل الخطاب**، ص١٤٥.

(٣) عوض، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، ص٨٧.

(٤) دايك، **النص والسياق**، ص٢٩.

المطلب الثاني: نحو النص: استشراف المصطلح واستكشاف المفهوم.

نحو النص (Text Grammar) يعبر عن ترجمات عديدة لمصطلح لساني حديث شاع في الدراسات النصية الأوروبية[1]، ومصطلح "نحو" ذو دلالة خاصة فهو يعني كل القوانين التي تحكم نظاماً ما[٢]، وليس مجموعة من القواعد أو القيود الصارمة التي تطبق على النص وتحتم على النص أن يخضع لها مهما اختلف جنسه، وإنّما يتضمن مجموعة من القوانين الاختيارية التي تستخلص من النص ذاته بوصفه بنية كلية أو بنية شاملة[٣].

يعرف النحو: بأنه علم بأصول يعرف بها أحوال أواخر الكلم إعراباً وبناء، وغرضه معرفة صواب الكلام من خطئه"[٤]، و"انتحاء سمت كلام العرب،.. ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها رد إليها"[5].

بينما يعرف "نحو النص" في اصطلاح النصيين بأحد التعريفين التاليين[٦]:

- علم بمبادئَ وأصولٍ يعرفُ بها تماسك النص انسجاماً واتساقاً، وغرضه معرفةُ مدى تحقق نصية النص، وتمكين قائله من السير على قواعده.

---

(١) انظر: عفيفي،**نحو النّص**، ص٧٤، والزناد، **نسيج النص**، ص٦، ص١٤؛ وشبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص١٨٣؛ ودي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٦٢٨؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص١٣٤، ص٢١٨؛ وخليل، إبراهيم، (١٩٩٧). **الأسلوبية ونظرية النص: مقالات وبحوث**.(ط١)، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٢٦؛ والشاوش، **أصول تحليل الخطاب**، ص٢١٠، ص١٢٦٣، ص١٢٨١؛ وفضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٢٩٤، ص٣١٨؛ ودايك، **علم النص**، ص٤٧؛ ودايك، **النص والسياق**، ص١٣؛ وهانيه من، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ص٤٣٠؛ والفقي، **علم اللغة النصي من النظرية والتطبيق**، ص٢٣، وللاطلاع على المصطلح الأجنبي وتعدد ترجماته راجع: أبوزنيد، **نحو النص**، ص٢٠.

(٢) الزناد، **نسيج النص**، ص١٨.

(٣) بحيري، **علم لغة النص**، ص٢١٨-٢١٩.

(٤) الجرجاني، الشريف علي بن محمد. **العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية**. ط١، (تحقيق: البدراوي زهران)، دار المعارف، ص١٤٦.

(٥) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، (ت: ٣٩٢هـ). **الخصائص**، (تحقيق: محمد علي النجار)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣٤-٣٥.

(٦) انظر: الفقي، **علم اللغة النصي**، ص٣٦، ودايك، **علم النص**، ص٤٨؛ ودايك، **النص والسياق**، ص١٢-١٣؛ ، **وأصول تحليل الخطاب**، ص٢١٠، ص١٢٦٢-١٢٦٤؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص١٣٣-١٣٤؛ وأبوزنيد، **نحو النص**، ص٣١

- فرع للسانيات يدرس النص باعتباره الوحدة اللغويةَ الكبرى، ويبين جوانب عديدةً فيه منها: التماسك والترابطُ ووسائله، وأنواعه، والإحالةُ أو المرجعيةُ وأنواعها، والسياقُ النصي ودور المشاركين في النص عند إنتاجه وتلقيه سواء كان منطوقاً أو مكتوبا.

المطلب الثالث: "نحو النص": فضاء الظهور وملامح الأصول.

تنوعت مراحل تطور اللسانيات عبر مراحلها المختلفة من اهتمام بالدراسة الصوتية والصرفية إلى بالتركيب ثم بالدلالة، و كانت في كل مرحلة تكتشف ملامح جديدة فبحثت العلاقة بين البنية اللغوية وتحقيقاتها المختلفة مما مهد الطريق أمام تطور العلوم اللسانية وانفتاحها على غيرها، ولذلك لا يمكن حصر هذا العلم في عالِم معين أو باتجاه لساني محدد، كما أن محاولة التأريخ له أمر صعب، غير أن ملامحه المميزة ظهرت في العقد الثامن من القرن العشرين[١] ؛ إذ شهدت الدراسات اللسانية في تلك الفترة تحولاً وتوجهاً نحو الاهتمام بقضايا النص واتخاذه موضوعاً للدراسة[٢] .

وبما أن الدراسات اللسانية التقليدية تتخذ من الجملة وحدة لغوية كبرى للتحليل، فإن من أُغرقوا في البحث في بدايات الاهتمام بالنص أخذوا يلتمسون إشارات – أوردها بعض الباحثين تفتح المجال لتجاوز الجملة ولا تشترط الوقوف عندها – ليعدوها بدايات أولية لنحو النص.

ولذلك أُشير إلى إرهاصات مبكرة في في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين[٣]، ولكن تعد محاولات كل من هيالمسلاف (Hjelmslev)، وزيلج هاريس (Zellig Harris) في بحثه "تحليل الخطاب" (Discourse Analysis) سنة ١٩٥٢م من أوائل المحاولات الفعلية في نحو النصمن وجهة نظر نظر أغلب الباحثين[٤].

وكان نحو النص إفرازاً حتمياً لمجموعة من التحولات المعرفية والمنهجية التي جدت في نظرية اللغة، وأصولها، ومستوياتها ووظائفها، والفلسفة العلمية الكامنة وراءها، وقد بدأ هذا

---

(١) بحيري، **علم لغة النص**، ص١.

(٢) الشاوش، **أصول تحليل الخطاب**، ص٧٧، ويصنّف محمد الشاوش جدولاً بين فيه إحصائية لعدد الأعمال التي نُشرت في مجلة فرنسية تحت عنوان(Lingusitique du texte) بين عامي ١٩٧٨م و١٩٩٠م، وتشير هذه الإحصائية إلى تدفق هائل للدراسات النصية في هذه الأعوام.

(٣) بحيري، **علم لغة النص**، ص١٨.

(٤) انظر مثلاً: الشاوش، **أصول تحليل الخطاب**، ص٢٩؛ وفضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٢٩٨ الفقي، **علم اللغة النصي**، ص٢٣؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص١٨؛ وخليل، **الأسلوبية ونظرية النص**، ص١٣٠؛ وخليل، إبراهيم، (٢٠٠٢). **في النقد والنقد الألسني**. (ط١)، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، ص١٤٧؛ وعبد المجيد، جميل، (١٩٩٨). **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**. (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٦٥؛ ومصلوح، **نحو أجرومية للنص الشعري**، ص١٥٣؛ وشبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ص١٨٥؛ ودي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٨٣.

الإفراز يتشكّل منهجياً مع الدراسات التي توغّلت في التنظيم الداخلي للنصوص، ولا سيما محاولات هارفنج (Harweng) وإيزنبرغ (Isenperg) ورقية حسن التي ظهرت سنة ١٩٦٨م، إذ حاول الأول وصف التنظيم الداخلي للنص؛ واعتنى الثاني بالبحث في العوامل المتحكّمة في اختيارات صاحب النص، وعلاقات المجاورة بين الجمل، وجعلت الثالثة بحثها الموسوم بـ"علاقات التماسك النحوية في الإنجليزية المكتوبة والمنطوقة" منصباً على كشف علاقات الاتساق في داخل النصوص، ومعرفة القواعد النحوية التي تنظم النص[١] .

وبعد ذلك ظهر كتاب لفان دايك (Van Dijk) بعنوان "بعض ملامح نحو النص" (Some Aspects of Text Grammar) سنة ١٩٧٢م اعترض فيه على النحو التقليدي ودعا إلى اتباع طرق جديدة في تحليل النص والتعامل مع النص على أنّه بنية كبرى، ومحاولة تحديد القواعد التي تحكم بنية المعنى الكلي للنص[٢] .

وفي سنة ١٩٧٦م ظهر كتاب مشترك لـهاليداي ورقية حسن شكّل أول دراسة نصية متكاملة – قياساً على ما سبق – بعنوان: الاتساق في الإنجليزية (Cohesion in English) عالج فيه مؤلفاه مفاهيم مثل: النص، والنصية، والاتساق، وبحثا مظاهر الاتساق مثل: الإحالة والاستبدال، والحذف والوصل، والاتساق المعجمي[٣]، واعتبرا الاتساق جزءاً من مفهوم اللغة ومفهوماً دلالياً قوامه العلاقات المعنوية الموجودة في النص وهو في الآن نفسه ما يكون به النص نصاً.

وبعد عام نشر الهولندي فان دايك (Teun A. van Dijk) كتاباً بعنوان: "النص والسياق" (Text and Context) وركّز فيه على الظواهر الدلالية والتداولية، وبحث في مفاهيم الترابط والاتساق ومحال الخطاب والعلاقات بين دلالية الخطاب وتداوليته[٤] .

وجاء كتاب "النص والخطاب والإجراء" لـدي بوجراند سنة ١٩٨٠م ليوضح القضايا الأساسية التي عولجت بشكل أعمق وأشمل، فامتاز هذا الكتاب بأنّه بين أن الصفة المميزة للنص هي استعماله في الاتصال، وأن الخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة،

---

(١) خليل، **الأسلوبية ونظرية النص**، ص١٢٩-١٣٠، ص١٣٥.

(٢) بحيري، **علم لغة النص**، ص٢١٩.

(٣) خطابي، **لسانيات النص**، ص١١.

(٤) دايك، **النص والسياق**، ص١٤.

ووضع معايير للنصية[١]، ثم ظهرت دراسة من تأليف براون ويول (G. Brown & G. Yule) وعنوانها "تحليل الخطاب"(Discourse Analysis)[٢]، ويتمثل الفرق بين دراستهما وسائر المقاربات التي تناولت النص أو الخطاب في أنّهما عدا الخطاب مادةً وموضوعاً وغايةً، واختزلا وظائف اللغة في وظيفتين هما: نقل المعلومات، والتفاعلية[٣]؛ كما صبا اهتمامهما على متلقي النص أكثر من منشئه، وجعلا تأويل المتلقي للنص من أهم عوامل انسجامه[٤] .

إذًا، فقد جاءت هذه المحاولات والدراسات بمفاهيم وتصورات جديدة، وما يجمع بينها أنّها استندت – في التحليل النصي– على مقولات جوهرية؛ كالاستعمال، والتأثير، والتفاعل، والاتصال[٥] .

---

(١) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص١٠٣.

(٢) سمي علم النص في اللغويات الفرنسية بعلم النص(Texte du Science)، وفي الإنجليزية بتحليل الخطاب (Discourse Analysis)، راجع: دايك، **علم النص**، ص١٤.

(٣) براون ويول، **تحليل الخطاب**، ص١.

(٤) خطابي، **لسانيات النص**، ص٤٧-٥٠.

(٥) بحيري، **اتجاهات لغوية معاصرة**، ص١٤٨.

المطلب الرابع: "نحو النص": المهمات والجدوى.

يحدد نحو النص لنفسه هدفا رئيسا وهو "وصف الأبنية النصية ودراستها، وتحليل المظاهر المتنوعة لأشكال التواصل النصي"[١]؛ ولكن الاتساع المعرفي الذي يختص به يجعل أداء مهمته لا يعرف الاجتزاء، ولا يتوقف عند حد، وإنّما ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر، وفي إطار وحدة كلية، وفي صورة منظمة، بحيث يعالج ظواهر نصية مختلفة مثل: علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتراكيب المحورية، وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى الضمير، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نصوص فردية، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية[٢].

يروم نحو النص أن يقدم تفسيراً مقنعاً لكثير من الظواهر التي توصف بالشذوذ في قواعد اللغة، ويمكن أن يكون معيناً على تفسيرها تفسيراً مقنعاً[٣]، لأن نحو النص ينظر إلى النص بشكل كلي، ولا يقف عند بنائه التركيبي إلا بقدر ما يؤثر هذا الركن البنائي في النص الكلي.

لذلك يسعى نحو النص إلى إبراز الطبيعة الكلية للنصوص من خلال الوصف والتحليل وربط ذلك بالحاجات الاجتماعية[٤]، واتفقت آراء العديد ممن عالجوا النص على أن وظائف "نحو النص" ومهماته تنحصر في أمرين هما: الوصف النصي؛ والتحليل النصي[٥] .

ويشمل الوصف والتحليل مختلف العلاقات الداخلية والخارجية للنص بأبنيته ومستوياته المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، وبيان التأثيرات التي تحدثها

---

(١) انظر: عفيفي، **نحوالنص**، ص٣١.

(٢) العبد، محمد (١٩٨٩). **اللغة والإبداع الأدبي**.(ط١)، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص٣٣.

(٣) مصلوح، سعد، (١٩٩٠). العربية من"نحو الجملة إلى نحو النص". **دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون**، الكتاب التذكاري لجامعة الكويت، ص٤١٦، نقلاً عن: بحيري، **علم لغة النص**، ص١٤٣.

(٤) هينه من وفيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ص٣. مفتاح، محمد، (١٩٩٠). دينامية النص: تنظير وإنجاز. (ط٢)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي

(٥) الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ص٥٥.

النصوص على المتلقين[1]، كما يشملان وصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللغوي وأشكال الاتصال وكيفية قيام النص بوظائفه[2].

فمهام نحو النص تتجاوز المستويات اللغوية: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية من خلال وصف ظواهر كل مستوى وتحليلها، وتتعداها إلى الاهتمام بالاتصال اللغوي وأطرافه وشروطه وقواعده وخواصه وآثاره، وأشكال التفاعل ومستويات الاستخدام وأوجه التأثير التي تحققها الأشكال النصية في المتلقي، وأنواع المتلقين وصور التلقي، وانفتاح النص وتعدد قراءاته[3]، فللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة سيولة حركية وانفتاحات دلالية تساير القارئ والمتلقي فتجد أن "البيت يحمل لألف قارئ من قرائه ألف معنى؛ أي إنه بيت بلا معنى محدد، والقارئ فقط هوالذي يفسره حسبما تمليه عليه نفسه، وهذا حق للقارئ مثلما هو مهارة للكاتب، وفيه تناغم مع حركة الكون الدائرية في العودة الدائبة إلى الأصل"[4]؛ فهو يهدف إلى صياغة نظرية نصية عامة تشكّل الأساس لوصف شامل للأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة، فيسهم بشكل فعال مع النظرية اللغوية في تشكيل نظرية عامة للاتصال الفعلي الذي يتم عبر النص[5].

ومن مهمات نحو النص أيضا، توضيح السمات والخواص الفردية، وأشكال الأبنية، وأنواع السياقات، ومستويات اللغة، ودرجات الربط النحوي، والترابط الدلالي، وتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها في مرحلة التلقي[6].

---

(1) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣١٨-٣١٩؛ و حسين، جميل عبد المجيد، (٢٠٠٣). **علم النص: أسسه المعرفية وتجلياته النقدية**. مجلة عالم الفكر،٢(٣٢)، ١٤٩-١٥٠

(2) دايك، **علم النص مدخل متداخل الاختصاصات**، ص١١؛ وانظر: السد، نور الدين، (١٩٩٨). **مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع**، المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب العربي)، جامعة فيلادلفيا، جرش، (١٠-١٢ أيار ١٩٩٧)، ص٢٩٧.

(3) بحيري، **علم لغة النص**، ص١٦٢-١٦٣.

(4) الغذامي، عبد ا محمد (١٩٩٨). **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، ط ٤.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٧٠.

(5) بحيري، **اتجاهات لغوية معاصرة**، ص١٤٦؛ وانظر: العبد، محمد (٢٠٠١). **حبك النص: منظورات من التراث العربي، مجلة الدراسات اللغوية**، م٣،ع٣، الرياض،ص١٣٩.

(6) بحيري، **علم لغة النص**، ص١٤٣.

ويتوقع دايك أن يكون من مهمات نحو النص التمكّن من صياغة القواعد التي تمكّننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما[١]، كما توقع دي بوجراند أن تؤثر مساهمات نحو النص في دراسات الترجمة الآلية[٢] .

(١) نفسه، ص١٥٦-١٥٧.

(٢) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٥٧٦.

المطلب الخامس: "نحو النص" و" نحو الجملة" و مقاربة البحث اللغوي.

أصبح جليا أن نحو الجملة عجز عن تقديم المقتضيات المعرفية اللازمة لفهم اللغة بأشكالها التفاعلية المختلفة، ومستويات استخدامها المتنوعة بسبب وقوفه عند حدود الجملة واعتبارها البنية الكبرى في الدراسة والتحليل، مما جعل تجاوزه أمرا مشروعا؛ فثمة ظواهر لا يمكن أن توصف في إطار الجملة التي تنتقل من كونها كلاً في مرحلة عزلها عن سياقها المقالي والمقامي إلى مرحلة تكون فيها جزءاً من منظومة أكبر هي النص[١].

وبذلك كان السعي لإثراء البحث اللغوي بأدوات ووسائل جديدة في البحث والتحليل لاستكمال جوانب النقص وسد الثغرات في الجهود السابقة أمرا مشروعا[٢]، فوجود البنية الكلية العليا "النص" لا يقصي مقولات نحو الجملة، بل على النقيض من ذلك تماماً؛ إذ يشكّل مستوى الجملة الأساس لأي وصف تالٍ[٣]، ومنه ينطلق البحث عن عناصر تُوضح منطقيةَ الجمل وصلتَها بالموقف التواصلي الذي يجعل من النص وحدةً كلية[٤].

وبما أن النص نظام شامل؛ فإن القواعد النحوية والدلالية التي تحدد الترتيب الداخلي فيه، تتحكّم بالمستوى الأول منه، ويتعلق ذلك بالمتواليات الجملية؛ أما المستوى الثاني فيتحدد بالنظر إلى النص كاملاً بوصفه وحدة كلية، وهذا يتم بتجاوز مجموع المعاني الجزئية التي تتحصل عبر المستوى الأول[٥]، حتى يتم الوصول إلى المستوى الأشمل، وهو البنية الكبرى التي تتركّب من قضايا تُحيل على الوقائع نفسها[٦] .

فاللسانيات التقليدية تقف عند وصف الجمل، أما "نحو النص" فيستعمل وصفَ الجمل عتاداً من أجل وصف النصوص، ويمكنه أن يفيد – في ذلك – من جميع المنجزات التي حققتها

---

(١) انظر: دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٨٩.

(٢) بحيري، **علم لغة النص**، ص١٣٣؛ والمتوكل، أحمد، (٢٠٠١). **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص**. (ط١)، الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع، ص٨٣-١١٢.

(٣)بحيري، **علم لغة النص** ، ص٢٣٩.

(٤) انظر: سيلدن، رامان، (٢٠٠٢). **رفض البنى النصية**. (تر: عزيز المطلبي)، مجلة نوافذ، (٢٢)، ١١٩-١١٥.

(٥)بحيري، **علم لغة النص** ، ص٢١٩؛ وعبد الجليل، منقور، (٢٠٠١). **علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي**. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص٨٧.

(٦) العمري، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، ص٦٠.

الأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة، وإخضاعها لمفاهيم التراتُب في الأبنية الكبرى[١]، ونحو الجملة فتخضع للقاعدة ومعياريتها ، أما المعيارية فلا تكاد تنحصر في معالجات نحو النص، فهو ينشأ بعد أن يكتمل النص[٢]، فكل منهما – "نحو الجملة" و"نحو النص" – قائم على الآخر، وكما أن الكلمة تتكون من الحروف والجملة تتكون من كلمات، فإن النص يتكون من الجمل، وكما أن الكلمة لا تقدم في الجملة إلا معنى معجمياً جزئياً، فإن الجملة لا تقدم في النص إلا دلالة جزئية مع أنّه يرتكز عليها ارتكازاً شديداً[٣] ؛ وليس المقام مقام مفاضلة بين نحو الجملة ونحو النص فإن لكل حدوداً وأهدافاً ووسائلَ، ولا خلافَ في أن الجملة هي المقولة الأساسية في النظرية اللغوية، ولكن الوحدة الأساسية للاتصال ليست الجملة بل النص[٤].

وتحليل نص يتطلب تصورات واسعةً تشمل عناصر نحويةً ودلاليةً ومنطقيةً وتداوليةً يحددها نوع ذلك النص؛ إذ تتغير عناصر التحليل بتغير نموذج النص شكلاً ومضموناً، ويتسم التحليلُ النصي بالدينامية الحرة في استخلاص المعايير والقيود من النص، ولا يفرض شكلاً تحليلياً معيناً على نص من خلال تصورات مسبقة[٥]؛ لأن النص لا يخضع لقواعد معيارية مثل الجملة[٦] .

وثمة أنظار عامة يضعها الباحث النصي بين عينيه عند معالجة أي نص، ومنها: التماسك النصي، ومقبوليةُ النص وتحقيقُه للتواصل؛ وقد احتل التماسك النصي بركنيه: الاتساق (Cohesion) والانسجام (Coherence) موقعاً مركزياً في جميع الدراسات التي تبحث في تحليل الخطاب و"نحو النص" ولا نكاد نجد واحدة منها تخلو من هذين المفهومين أو من أحدهما[٧] .

---

(١) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٤٩.

(٢) انظر: عفيفي، **نحو النّص:اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص٧٤.

(٣) الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ص٤٩.

(٤) بحيري، **علم لغة النص**، ص٢٨٥، والعدواني، خالد (٢٠٠٨)، **دراسات الجملة العربية ولسانيات النص**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب،ص١٢٤-١٣٦.

(٥) بحيري، **علم لغة النص**، ص١٤٠-١٤١؛ وانظر: ريكور، بول، (٢٠٠٣). **نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى**. (ترجمة: سعيد الغانمي)، ط١، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٧.

(٦) الزناد، **نسيج النص**، ص٢٠؛ وانظر: الشاوش، **أصول تحليل الخطاب**، ص١٠٢-١٠٣؛ والعدواني، **دراسات الجملة العربية ولسانيات النص**، ص١١٣-١١٧.

(٧) خطابي، **لسانيات النص**، ص٥؛ وانظر: عليان، يوسف(٢٠٠٢)، التماسك النصي في اللغتين "العربية والإنجليزية": دراسة تقابلية في الربط النحوي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك ص١٧-٢٢.

وبذلك فإن السمة الأساسية القارة في النص هي صفة الاطراد والاستمرارية، وهي التي تكون بالتواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص[١]، وتتمثّل بما يعرف بالتماسك النصي: وهو مجموعة الروابط النحوية والدلالية التي تحقق الصلابةَ والوحدةَ الضرورية اللازمة لإبراز الطابع العلمي لأي نظام تفكير[٢]، وهو ما ينضوي تحته كل من الانسجام والاتساق.

فالتحليل النصي يبدأ من البحث في تحقق البنية الكبرى فعلياً[٣]، عن طريق الاتساق والانسجام، إذ إن الأبنية الصغرى التي يمثلها كل من المتتاليات والجمل تأتي جزءاً من التمثيل الدلالي الكلّي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملاً كلياً فردياً وهو البنية الكبرى.

والتماسك النصي ليس مجرد رابط سطحي بين الوحدات الجزئية، فالبنية الكبرى تشكّل التماسك الكلي المتضمن للاتساق والانسجام، وتتضمن التعالق والترابط بين الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى[٤].

ولاحظت خلود العموش أن باحثي "نحو النص" يختلفون في معالجاتهم النصية بحسب منطلقاتهم؛ فقد دعا فريق من الغربيين إلى دراسة النص ضمن النظرية الدلالية، واقتصر فريق آخر منهم على المعايير النحوية، وعظم فريقٌ ثالث منهم المستوى التداولي، ودعا رابع إلى أن يأتلف نظام النص من تضافر الاعتبارات النحوية والدلالية والتداولية[٥].

أما باحثي "نحو النص" العرب فقد رأت الباحثة المذكورة أنهم انقسموا من حيث الغاية إلى توجهين؛ أحدهما: حدد غايته بوضع معايير ثابتة ومقبولة لتمييز النص، وثانيهما: حدد نظام النص من خلال دلالة النص؛ ومن حيث المنهج، فقد انقسم الباحثون إلى: فريق بنى معايير ثابتة لخصائص النص، وفريق دعا لاستخراج هذه المعايير وكشفها من خلال دراسة النصوص[٦].

---

(١) عبد المجيد، **بلاغة النص**، ص١٥ والتجديتي، نزار، (٢٠٠١). **إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميت.** مجلة علامات في النقد. ١١(٤١)، ٣٧٩؛ الوعر، مازن، (١٩٩٠). تقنيات الفك والربط في الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب: دراسة لسانية نقدية أدبية. **مجلة المعرفة**، (٣٢٤، ٣٢٥)، ١٦٧.

(٢) الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ص٧٣؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص١٢٠-١٢١؛ وفضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٤٠.

(٣) انظر: الطعان، صبحي. بنية النص الكبرى، **عالم الفكر**، ٢٣(١، ٢)، ٤٤٤.

(٤) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٤٤، وانظر: الوداعي، عيسى (٢٠٠٥)، **التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة،** أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، ص٤٦-٥١

(٥) العموش، خلود إبراهيم، (٢٠٠٨). **الملامح الكبرى لنظام النص: سورة الزلزلة نموذجا**، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ٤(٢)، ص٢٨٦.

(٦) نفسه، ص٢٨٨.

وبعد،

فإن فاحص هذه المحاولات المتعددة يجد في كل منها قصوراً عن بلوغ المرام، وأن صياغة نظرية شاملة لـ"نحو النص" لم تتحقق، ولكن يمكن رصد العلاقات النصية داخليا وخارجيا من خلال الاتكاء على نظريات النقد وعلم اللغة والبلاغة وعلم الدلالة والتداولية واللسانيات الاجتماعية ومعطيات علم النفس؛ فتضافر معطيات تلك المحاولات جميعاً ومحاولة التأليف بينها يجعل منها منهجاً شمولياً وطريقة معبرةً للتعامل مع النص وبيان أدوات تماسكه مجتمعة.

المطلب السادس: " نحو النص الشعري": مرجع النظر وموضع البصر (منهجية القراءة وفضاء النص)

إن البحث في نظام النص الشعري وكيفية نظم القصيدة، وانتظامها، وبنائها، وقبولها لدى المتلقي، أصيلٌ في التراث الإنساني عامة والعربي خاصة؛ فقد تناوله النقاد العرب ودرسوه تفصيلا، وأخضعوه لأصول منهجية، وعرضوا للقصيدة وأجزائها من زوايا فنية وتاريخية ونفسية.

وظهرت في ذلك كتب مبكرةٌ اختصت بالشعر أو عرضت له؛ مثل: صناعة الشعر لابن هفّان (ت٢٥٧هـ)[١]، وقواعد الشعر لثعلب (ت٢٩١هـ)[٢]، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)[٣]، وصناعة الشعر لأبي زيد البلخي (٣٢٢هـ)، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ)، وكلام في الشعر والقوافي لأبي نصر الفارابي (ت٣٣٩هـ)، وصناعة الشعر لأبي أحمد العسكري (ت٣٨٢هـ)، وكتابا: الموشح، والشعر للمرزباني (ت٣٨٤هـ)، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت٤٠٠هـ)، و" رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي لابن الهيثم(٤٣٠هـ)، والعمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق (ت٤٦٣!هـ)[٤]، وغيرها كثير، وكادوا - مجتمعين - أن يصلوا للكمال؛ غير أن عنايتهم بالنص الشعري مجموعا كلّيا، والنظر إليه مجملا موحدا لم تتم، وشغلت المعاني المفردة

---

(١) ابن هفان: هوعبد ا بن أحمد بن حرب المهزمي العبدي، رواية، عالم بالشعر والأدب، من الشعراء، من أهل البصرة، سكن بغداد، وأخذ عن الأصمعي وغيره. وكان متهتكا، فقيرا، يلبس ما لا يكاد يستر جسده، وله «أخبار الشعراء» و «صناعة الشعر» و «أخبار أبي نواس»، وهو من أشهر رواة شعر أبو نواس ومن المقربين منه.

(٢) لأبي العباس ثعلب أحمد بن يحيى النحوي اللغوي (ت ٢٩١هـ) كتابان في الشعر أحدهما: قواعد الشعر، والآخر: معاني الشعر؛ أما الأول، فمطبوع؛ حقّق في ليدن سنة ١٨٩٠م، وأعاد تحقيقه محمد عبد المنعم خفاجي سنة ١٩٩٦م، وبعد الاطلاع عليه وجدته شبيها بـ:"البديع" لابن المعتز في أفكاره التي بني عليها، وليس كما يوحى عنوانه، ولم يأت فيه بتعريف للشعر؛ وقواعد الشعرعنده، وهي: الأمر والنهي والخبر، والاستخبار، وتحدث عن المعنى وما يحسن منه، وحديثه موجز جدا .

(٣) أُشير هنا إلى أن هذا الكتاب من أجل الكتب التي يجد فيها الباحث شيئا صريحا عن العلاقة بين الشعر والبنى الدلالية المكونة له، وهو بحاجة لمزيد من الدراسات العميقة لاستخراج درره المتناثرة والإفادة منها في مجالات اللسانيات النصية عامة ونحو النص الشعري خاصة، ولي عودة معه إن شاء ا تعالى.

(٤) انظر: بكّار، يوسف(٢٠٠٩). **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،** (ط١)، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع،ص١٧-٢٣.

ومطلع القصيدة والديباجة والألوان البديعية جل تلك الجهود وذهبت بما كان يتَوقّع من هذه الجهود المضنية أدراج الرياح لأسباب ليس هذا محلّها.

أما فكرة بحث الشعر في إطار نحو النص فقد قامت في نفسي من خلال إحساس داخلي عميق، بان نظاما ما يحكم بناء الشعر من لدن العصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث، وأن هذا النظام يهيمن على النص الشعري فيحظى بالقبول في نفوس متلقيه[١]، بعد أن يخضع لضغط بنيتين: بنية نسقية حضورية تظهر في المكونات اللغوية التي تكون البنى النصية؛ وبنية فرضية مرجعية هي بنية نمط الخطاب[٢].

وقد وجدت إشارات صريحة لمثل هذا الإحساس، كقول ابن طباطبا العلوي: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه؛ فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى المعنى الذي يرومه أثبتَه، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيبٍ لفنون القول فيه...، فإذا كملت المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتّتَ منها...، ويقفُ على مراتب القول والوصف في فن بعد فن..." [٣]؛ مما يجعل السؤال عن النظام الذي يقوم عليه والبحث فيه أمراً مطروحاً وغاية ملحة، لعلنا نميز معالم هذا النظام فنبرزها بصورة واضحة جلية.

ولاختبار هذه الفرضية، لا بد من بحث الشعر العربي من خلال عينات منه وفقا لمرجع منهجي في النظر، يستشرف نصوصا شعرية، ويتدرج في استكشاف بناها الكلية ويكون

---

(١) لا بد من الإشارة بدايةً إلى أن هذا النظام قد هيمنت عليه بعض الأنساق أحيانا؛ فقد اتُخذت طريقة الشعر الجاهلي مدةً طويلة لتكون نموذجا ومنهجا للشعراء، وقَصر النقاد وأئمة اللغة والأدب العقول على تقليده في الطريقة والأسلوب والصناعة والأفكار والموضوعات، وقُدس تقديسا لا يستحقه، مما حدا ببعض النقاد أن يقولوا بجنايته على الشعر العربي، ولكنه - مع هذا - يمتاز بالمرونة والتحول مما جعله يواكب عصورا مختلفة ويتحول إلى أنماط متباينة.(انظر: ضيف، أحمد، (١٩٢١). **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**، (ط١)، القاهرة: مطبعة السفور، ص١٢٢. وأمين، أحمد، (١٩٥٦). **فيض الخاطر**.(ط٤)،القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، ج٢، ص٢٢٣-٢٤١.

(٢) قريرة، توفيق، (٢٠٠٣). التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي. **مجلة عالم الفكر**. ٣٢(٢)، ١٨٤.

(٣) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد(ت٣٢٢هـ). **عيار الشعر**. (ط٢)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ومراجعة:نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، ص١١-١٢.

النص الشعري أو خطابه الأدبي هو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة فيه لسانيا بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح"[١].

أما المرجع المنهجي الذي تتخذه هذه الدراسة فهو نحو النص، وهذا هو التعريف العام لنحو النص، أما "نحو النص الشعري" الذي ننطلق منه في دراسة الشعر فنرى أنه: فرع من فروع علم اللغة، يدرس النص الشعري باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه منها: تماسك النص الشعري اتساقا وانسجاما، وترابط النص الشعري ووسائله، وأنواعه، وإحالات النص الشعري ومرجعياته وأنواعها، وسياق النص الشعري ومدى تحقق نصية النص الشعري.

ومن هنا، فإن الحاجة ماسة إلى محاولة تمييز نظرتنا للنص الشعري[٢]، وبيان واقع هذا النص، وواقع إبداعه وعلاقته بالملتقي، وآفاق الإبداع والتلقي، فالشعر هو "مجمل التجارب الانفعالية التي يمر بها الشاعر، والتي تتم صياغتها لغويا من خلال التفكير بواسطة الصور"[٣]، ولن ندخل هنا في قضية الجدل المرتبطة بوزن الشعر وخضوعه للتقفية، "فليس للوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان الكلام خيرا من كلام"[٤]، وإنما يجب النظر في النص الشعري "بما هو نص روعي فيه الترتيب على نسق مخصوص وصولا إلى صورة وهيئة محددة، وهذه لا تكون من جهة الألفاظ بذاتها، ولا من جهة المعاني بذاتها، ولكن من جهة التأليف"[٥] .

---

(١) مصلوح، سعد، (١٩٨٤). **الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية**، (ط٢)، القاهرة:دار الفكر العربي، ص١٤.

(٢) مفهوم النص الشعري وتعريفاته مشكلة من المشكلات التي شغلت النقاد عامة، قديما وحديثا، وهو على درجة كبيرة من الصعوبة والتعقيد، ويهيمن على من ينشده توجس وتردد وحذر كبير، وإذا بحثت في النقد العربي القديم عن تعريف فني للنص الشعري فإنك لا تكاد تجد ما يرضيك وتطمئن إليه، وتجد أن هذا القلق حول الشعر أرق القدماء كما أرق المحدثين، حتى إن أبا عمرو بن العلاء يقول: " العلماء بالشعر أعز من الكبريت الأحمر". (الباقلّاني، أبو بكر محمد بن الطيب(ت٤٠٣ أو ٤٠٤هـ). **إعجاز القرآن.**(ط١)، (تح:السيد أحمد صقر)، القاهرة:دار المعارف، ص٢٠٣.

(٣) موافي، عبد العزيز، (٢٠٠٨). **الرؤية والعبارة: مدخل إلى فهم الشعر**. (ط١)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص٢١١.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر، (ت: ٤٧١أو٤٧٤هـ). **دلائل الإعجاز**.(ط٣)، (قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر)، القاهرة وجدة: دار المدني، ١٩٩٢، ص٤٧٤.

(٥) الكبيسي، طراد، (١٩٩٨). **في الشعرية العربية**: ط(١)، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ص٥٧، وانظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٦٤.

فنحن هنا، نُعنى بهذا "الترتيب على نسق مخصوص"، وبـ"التأليف" الذي يشكل النظام الذي يجعل النص الشعري نصا شعريا، بعيدا عن ما يحدد الشعر بالوزن والقافية، إذ إن قصر الشعر عليهما "خطأ في تقدير العملية الشعرية وسوء فهم للعمل النظري العظيم الذي قام به القدماء في تأسيس ظاهرة الشعر"[١]، وهذا الموقف ليس طارئا في النظر للشعر، إذ جملة الرأي عند القدماء في أن المزية ليست للوزن والقافية، فنجد محمد بن سلام يصف أشعارا تنسب إلى محمد بن إسحق بأنها ليست بشعر، "وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف"[٢]، كما نجد يحيى بن علي المنجم يقول: "ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا"[٣]، ويقول القاضي الجرجاني: "وأقلّ الناس حظا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد كلاماً مزوقاً... ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج"[٤]، وينُص ابن خلدون على أن ما اكتفى بالوزن ولم يجر على الأساليب المخصوصة "لا يكون شعراً، وإنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه... فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا"[٥] .

"فالشعرية يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط في الكتابة وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام الشعرية ...؛ فإنتاج معنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقي فعلا شعريا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط، وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه وكثير من النظم شعر وإن لم يأت موزونا مقفى"[٦].

---

(١) صمود، حمادي، (١٩٨٦). **الشعر ومتغيرات المرحلة**. ط(١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص٢٠.

(٢) ابن سلام، محمد، (ت:٢٣١هـ). **طبقات فحول الشعراء**.(ط)، القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤، السفر الأول، ص٨.

(٣) المرزباني، أبو عبيد ا محمد بن عمران (ت:). **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، (ط)، (تح: علي البجاوي)، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص٥٤٧.

(٤) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، (ت:). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. (ط٣)، (تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي)، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦، ص ٣١٤.

(٥) ابن خلدون، عبد الرحمن، (ت: ٨٠٨هـ). **المقدمة**.(ط١)، (تح: خليل شحادة)، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨، ص٥٠٧.

(٦) صمود، حمادي، (١٩٩٠). **في نظرية الأدب عند العرب**.(ط١)، جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص١٤٦.

ومعنى أن الشعر لا يكون شعراً من حيث إنه موزون أو غير موزون، ومقفى أو غير مقفى، أن النظام الذي يحكم الشعر العربي أبعد من الوزن، وأبعد من الاستعارات والتجنيس والمثل والتشبيه، وإنما نظام أعم، وإطار أوسع؛ ولا يعني هذا أن نتخلى عن أي من الوزن والقافية والاستعارات والتمثيل والتشبيه والإيقاع، وإنما المقصود بهذا بيان أن ثمة نظاماً ما يحكم الشعر ولا يقف عندها، وهو نظام "يسلك (فيه الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلةً لطيفة... بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه "[١].

إن التعامل مع النص الشعري يحتاج إلى معرفة به قلّه "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات"[٢] وله وسائل تعبيرية في تسهم في "اتساع فضاءات الدلالة في النص الشعري كالتساؤلات التي تشكل سلاسل بارزة في النص، وتحقق مدا انفعاليا وحراكًا دلاليا في جسده"[٣]، وهذا يقتضي النظر إليه من زوايا: الإنتاج والظهور والتلقي، وكل زاوية منها لها أثرها في النظرة الشمولية للنص الشعري[٤]، فإنتاج القصيدة له أبعاد ثلاثة: التجربة، واللغة، والخيال؛ فهي بنية لغوية تتصف بمرجعة الأنساق وتوازن بشكل ما يواجه عالم الفعل الاجتماعي من ناحية وعالم الفكر الفردي من ناحية ثانية[5].

ومع أن اللغة تأتي تالية للتجربة في ترتيب العناصر الإنتاجية، إلا أنها أسبق في الأهمية، حيث إنها مادة الشعر، وهي التي تمنحه "وجوده" من خلال التحقق اللغوي، ثم إنها تشكل "ماهيته" من خلال انحرافه عن العرف اللغوي العام"[٦]، وهي - أي اللغة – التي

([١]) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد(ت٣٢٢هـ). **عيار الشعر**. (ط٢)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ومراجعة:نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، ص١١-١٢.

([٢]) ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، السفر الأول، ص٦.

([٣]) حسونة، محمد إسماعيل، (٢٠٠٦). **تساؤلات النص الشعري: دراسة تحليلية أسلوبية.** مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد ١٤، العدد الأول، غزة، فلسطين، ص ١١٥-١١٦

([٤]) بليث، هنريش، (١٩٩٩). **البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**. (تر: محمد العمري)، ط٢، المغرب ولبنان: أفريقيا الشرق، ص٢٨.

([5]) انظر: فراي، نورثرب، (١٩٩١). **تشريح النقد: محاولات أربع**. (ترجمة: محمد عصفور)، ط١، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، ص٤٣٥-٤٣٦.

([٦]) موافي، **الرؤية والعبارة**، ص٢١١. الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٦٤.

تحظى بالجانب الأكبر في تشكيل الدلالة العامة للنص الشعري، إذ إن لها "خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلام بعضها على بعض"[١].

والنظر إلى اللغة الشعرية بمفهومنا يتجاوز النظام اللغوي الذي ينحصر في تكوين الجملة ويبعد البحث عن الوصول إلى أهدافه في التعامل مع النص الشعري بشمولية ويحيطه بكثير من المشكلات[٢]، ويحرمه من معرفة تأثير المكونات اللغوية على المتلقين، إذ "إن تعقيد الدراسات اللغوية – التي تم إنجازها في علم الشعر- يرجع إلى أنها اعتمدت على قواعد النظام اللغوي لاسترجاع الاتصال اللغوي، وعلى الميل لمعرفة شعورية النص بناء على الوسائل اللغوية المستعملة، لا بناء على إحساس المؤلف الذي يأتيه من التعبير أو على التأثير الشعوري له على المتلقين" [٣].

ومع أن للنص الشعري أبعاداً تتجاوز المظهر التعبيري وتوحي بدلالات أخر تجعل له قابلية القراءة من زوايا نظر مختلفة وجديدة على مر العصور[٤]، إلا أن السياقات النصية الداخلية مسؤولة في كثير من الأحيان عن التقارب بين القراءات المختلفة، فضلاً عن أن السياقات الاجتماعية والحضارية تسمح دائماً بتأويلات محددة تشترك فيها وتلتقي عندها شرائح كاملة من القراء في عصر من العصور دون أن يغيب الاختلاف بشكل عام" [٥].

وقديما أشار الجاحظ إلى هذا البعد، فقال: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ فراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا"[٦]، وأشارالمرزوقي (ت٤٢١هـ) في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام بقوله: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى

---

(١) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٣٦.

(٢) انظر: مفتاح، محمد، (١٩٩٢). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. (ط٣)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٢٦-١٢٨؛ والنص، محمد إحسان، **كلام في الشعر وماهيته، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، العدد (٨٣)، جزء(٢)، ص٢٦١-٢٧٦.

(٣) شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي**.ص٢٠٢.

(٤) نشير هنا إلى أننا لن نتورط في البحث في الصناعة الشعرية من حيث مفهومها ومصطلحها ومقوماتهاعند القدماء، ونكتفي بالتأكيد أن هذه القضية شغلتهم طويلا، وسودوا فيها صفحات كثيرة، وازنوا فيها بين "الصناعة" و"الطبع"(انظر: بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربي**، ص٤٥-٦١).

(٥) لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، ص٧.

(٦) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت: ٢٥٥هـ). **البيان والتبيين**. ٤م، (تح: عبد السلام هارون)، دار الجميل، بيروت، د.ت، ج١،ص١٦٧.

وصحته...، والتحام أجزاء النظم والتئامها"[1]، وهي إشارت واضحة إلى أن حشد المعاني في الشعر لا يحقق جودته، ولا يعطي الدلالة الحقيقية الكامنة وراء بناه الصغرى.

فالوحدات الدلالية التي تتصل بالمعاني ليست مرتبطة بالمعنى المعجمي للكلمات، ولا بمجموع هذه المعاني المضمنة في جمل النص وبناه النصية الصغرى، كما أن المعنى الشعري هو المعنى السياقي الذي تكتسب فيه الكلمات دلالات جديدة، لأنه ينتمي لنظرية الاستخدام، ونوعية السياق الذي يحدد الكلام [2]، فالشعر كما هو سياقٌ لكلية المعنى، و"القصيدة ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة؛ إنها نص وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة"[3]، وعليه فإن "العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب، وإنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيمولوجيا العامة"[4].

فالمعالجة النصية من زاوية واحدة لا تكفي، فـ"الشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه،متشابه الجملة،متفاوت التفصيل، مختلفٌ كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم...، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها"[5]، وحتى نحسن التعامل مع النص يجب ملاحظة اللغة ومسار إنتاج الإبداع النصي الشعري وتداوله والنظر إليه، وإلى الخطاب الشعري باعتباره "وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة ومنسجمة"[6]، نظرةً كلية في القراءة لأن للنص الشعري سيرورة إنتاجية تفاعلية وتجربة دينامية[7]، تسهم فيها أطراف متعددة لتخلق التفاعل الوجودي بين

([1]) المرزوقي، أحمد بن محمد، (ت٤٢١هـ). **مقدمة شرح ديوان حماسة أبي تمام**، ص٨٨.

([2]) انظر: موافي، **الرؤية والعبارة**، ص٢٣٠؛ وأبوعيد (٢٠٠١)، **تطور أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في الخطاب الشعري العربي "عبد الوهاب البياتي نموذجاً"**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، ص١٣-١٨.

([3]) كوين، جون، (١٩٩٩). **اللغة العليا: النظرية الشعرية**. (تر: أحمد درويش)، (ط٢)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص٢٠٣.

([4]) ياكبسون، رومان، (١٩٨٨). **قضايا الشعرية**.(تر: محمد الولي ومبارك حنون)، (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص٢٤؛ وانظر: ياكبسون، رومان، (١٩٩٤). **ست محاضرات في الصوت والمعنى**. (ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، ط١، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص٣١.

([5]) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص١٣.

([6]) مفتاح، محمد، (١٩٩٦). **التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)**. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص٣٥.

([7]) انظر: عبد المطلب، محمد، (١٩٩٤). **البلاغة والأسلوبية**. (ط١). مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ص٣٠٥.

الذات المتلقية والبنية النصية لتوليد معان وقيم أدبية ما[١]، تنتج عن النص الشعري وهو نسق منظم من العلامات.

وقد ُطوعت النصوص الشعرية لنظام ما يراعي القيم الفنية، ويخضعها على الدوام لقواعده البنائية، وهذا النظام يخضع لجدل بين التلقائية والإرادية، ولكن كثيرا من النقاد العرب والغربيين مالوا إلى الجمع بينهما، وذهب بعضهم إلى أن خلق النص الشعري إرادي من أوله إلى آخره، يحسب فيه الشاعر حسابا لكل شيء، ويرتب خطواته عن وعي وإدراك كاملين، مما جعل ناقدا كحازم القرطاجني يدعو إلى وضع مخطط ومنهاج في ذهن الشاعر قبل نظمها وحدده بأحوال ثمانية [٢].

وهو – كما ذكرنا – لا يقتصر على استخدام الاستعارة والمجاز والوزن الشعري والقافية ووحدة البيت الشعري، إذ إنها جميعاً لا تمثل النظام الشعري المهيمن (نحو النص الشعري) بدليل أن الشعر لم يتقيد بها في الشعر الحديث وفي الموشح والقوما والمواليا والكان كان والبند وفنون الشعر الأخرى؛ ولكنه تقيد بمحاور ثلاثة تشكل عماد هذا النظام المهيمن (نحو النص الشعري)، وهي ما يمكن أن نجعلها- بالاستفادة من تعريف دي سوسير للغة – كما يلي:

أولاً: الدال الشعري، وهو البنية السطحية للنص الشعري.

ثانياً: المدلول الشعري، وهو التصور الذهني الكلي الناتج عن البنية السطحية للنص الشعري.

ثالثاً: المرجع الشعري، وهو مجموعة المعاني والدلالات التي انطلق منها قائل النص أو التي يفهما متلقي النص.

والعلاقة التي تنتج عن التفاعل بين (الدال الشعري) و(المرجع الشعري) تؤدي إلى (فلسفة الشعر)، كما أن العلاقة التي تنتج عن التفاعل بين (الدال الشعري)و(المدلول الشعري)

---

(١) انظر: لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، ص٧٠.

(٢) انظر: حازم القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، (ت: ٦٨٤هـ). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص١٠٩-١١١؛ وسويف، مصطفى،(١٩٥٩). **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.** (ط٢)، مصر: دار المعارف، ص١٨٤.

تؤدي إلى (المعرفة الشعرية)، والعلاقة التي تنتج عن التفاعل بين (المدلول الشعري) و(المرجع الشعري) تؤدي إلى المعنى الشعري أو(الدلالة الشعرية) أو(العلامات الشعرية).

فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات ونفيٍ لنصوص أخرى، و"المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري؛ هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا، وإذا ما أخذ القول داخل التداخل النصي، فإنه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطها"[١].

والطريقة التي ينتظم فيها مجموع الدوال الشعرية داخل النص الشعري هي التي تميز بين أنواع الشعر المختلفة من عمودي أو شعر تفعيلة أو قصيدة نثر أو شعر مرسل أو غيره، أما النظام الذي يحكم تكون الشعر من خلال العلاقة بين الدال الشعري مع المدلول الشعري مع المرجع الشعري فهو ما يمكن أن نطلق عليه "نحو النص الشعري" وهو ينطوي على أركان نصية أساسية، وهذه الأركان مجتمعةً تشكل الوحدة النصية العامة، وهي تشمل: قائل النص، ومتلقيه، وموضوعاته، وسياقيه النصيين الخاص والعام، وإحالته الخارجية، والبلاغ أو الرسالة المقصودة، والصلة النصية أو القناة النصية، والمصطلح النصي أو الشيفرة النصية.

ولابد هنا من التفريق بين "النص الشعري" و"نحو النص الشعري، فالنص الشعري "بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحوٍ يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة تطوره"[٢]، وهو التحقق الفردي لنحو النص الشعري، وهذا النص يختلف من تحقق فردي لآخر، وهو أقرب ما يكون إلى الكلام اللغوي الذي يختلف من فرد لآخر، أما "نحو النص الشعري" فهو ما يقوم بالقوة بمعايير الشعر وأعرافه تصويراً وخيالاً ومفارقة وتبايناً وتناسباً وتآلفاً[٣].

([١]) كريستيفيا، **علم النص**، ص٨٧؛ وانظر: العدواني، **دراسات الجملة العربية ولسانيات النص**، ص١٠٧-١٠٨

([٢]) عبد البديع، لطفي(١٩٦٢)، **التكامل في القصيدة العربية (**بحث ضمن كتاب: **إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين)،** القاهرة :دار المعارف، ص١٦٩.

([٣]) انظر: صمود، **في نظرية الأدب عند العرب**، ص١٣٨، حيث يقول: "فإنهم ـ أي النقاد ـ أجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه، إذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن "الشعر كلام" و"أن أحسن الناس كلاما أشعرهم" وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية أن الكلام فيه يجري على وجه=

وقد بذل النقاد العرب المحدثون جهدا مضنيا في محاولاتهم لاستشراف معالم النص الشعري العربي واستكناه الأبعاد التي يقوم عليها، وتعد دراسة يوسف بكّار من المحاولات الجادة في هذا الميدان غير أنه حصر أركان النص الشعري في ثلاثة من عناصره، وهي[1]: اللفظ والمعنى، ولغة القصيدة وأسلوبها، والموسيقى؛ فانحصر حديثه حول مناقشة الآراء التي فاضلت بين اللفظ والمعنى والتوفيق بينها، ومناقشة الآراء التي تحدثت عن لغة الشعر ولغة النثر وما يسوغ استخدامه من الكلمات في كل منهما، وما الأسلوب الذي يناسب كل غرض من أغراض الشعر، والفرق بين الأسلوبين: التعبيري والتقريري، ومناقشة تناسب الوزن والقافية مع النص الشعري واختلاف النقاد حوله وصلة الموسيقى الداخلية بالنبر والتنغيم، ثم بسط القول في المطلع والمقدمة والتخلص والخاتمة متخذا منها هيكليةً للنص الشعري، وفي وحدة البيت والوحدة العامة للنص دون أن يعرض للحديث عن المكونات البنيوية للوحدات النصية على اختلاف مستوياتها؛ ولعل ذلك عائد لآختلاف المنهج والغاية التي حددها البحث لنفسه.

وبذلك تبقى الحاجة للسؤال عن الجامع المشترك بين النصوص الشعرية على اختلاف أغراضها وأزمانها قائمة ملحة، وهو ما سنحاوله من خلال هذا المرجع النظري الحديث بعيد عن المؤثرات النقدية للعصر الذي قيل فيه النص.

فنحو النص الشعري نظام لساني مستقل عن الفرد، في حين أن النص الشعري تحقق عيني بواسطة الفرد ولا يمثل سوى التطبيق العملي لقواعد "نحو النص الشعري" النظرية، وكأن العلاقة بينهما بمثابة العلاقة بين العرض والجوهر والتي يمكن تمثيلها كما يلي:

"النص الشعري" عمل؛ و"نحو النص الشعري" حدود هذا العمل،

و"النص الشعري" نشاط؛ و"نحو النص الشعري" قواعد هذا النشاط،

و"النص الشعري" سلوك؛ و"نحو النص الشعري" معايير هذا السلوك،

و"النص الشعري" فردي؛ و"نحو النص الشعري" جماعي (عرف) .

=مغاير، وهو شرط حصول الفعل، فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب على السمت العادي في تأليف العبارة، وهذا يعود إلى وظيفة الشعر ذاتها وطبيعة المعاني التي يصاغ منها".

(1) انظر: بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ص١١٥-٢٠٠.

المطلب السابع: "نحو النص الشعري" و الإبداع الشعري:

إن العلاقة بين "نحو النص الشعري" و الإبداع الشعري تطرح تساؤلات مهمة مثل: هل الإبداع الشعري منفصل عن "نحو النص الشعري"؟ أم أن الإبداع الشعري يكون من خلال "نحو النص الشعري" (أي النظام الشعري السائد) ؟ هل يقترن أحدهما بالآخر اقترانا تلازميا؟ أي هل يمكن لمن وعى "نحو النص الشعري" أن يبدع شعرا؟ أم هل يجب أن يكون الإلمام بمعرفة "نحو النص الشعري" باعثا على الإبداع الشعري؟ وهل يجب أن يسبق الإبداع الشعري وعي بـ"نحو النص الشعري"؟ أم هل الإبداع الشعري و"نحو النص الشعري" عادتان سلوكيتان يتم اكتسابهما معا؟ وإن لم يكونا متلازمين متزامنين، فأيهما اسبق في الوجود؟وهذا يقود إلى التساؤل هل الإبداع الشعري إلهام؟ أم وحي من كائنات أخرى كالجن تبثه على ألسن بعض الناس؟ وكيف يمكن أن يتكون لهذا الإلهام أو الوحي قواعد أو نظام "نحو نص شعري"؟ وكيف يستطيع النقاد - على اختلاف مستوياتهم –الحكم؟ أو كيف يكونون مخولين بالحكم على شيء هو خارج عن إدراكهم وقدرتهم وكينونتهم البشرية؟

نجد في التراث العربي من كان يؤمن بشيطان الشعر، ونجد في التراث اليوناني من كان يؤمن بربة الشعر، وهو اتجاه يمثل فكرة أسبقية الإبداع الشعري على "نحو النص الشعري" على اعتبار أن الإبداع الشعري كان أسبق، وفي هذه الحالة قد لا نستطيع أن نسميه إبداعاً، لأن صاحبه ليس إلا مجرد وسيط!

ونجد في التراث العربي ظاهرة المدارس الشعرية، والتي كان فيها للشاعر راوية؛ يصبح هذا الراوية بعد أن استبطن الشعر المروي وعرف نظامه شاعرا مستقلا، وإن كان يمثل امتدادا في أسلوب الإبداع الشعري، كمدرسه تحبير الشعر التي تبدأ بأوس زوج أم زهير، ثم زهير ثم الحطيئة، ثم جميل ثم كثير، وغيرهما مما يعني أن راوية الشعر أدت إلى استبطان نظامه (نحو النص الشعري)، مما أقدر هذا الراوية على قول الشعر ليصبح مقبولاً وفق "نحو النص الشعري" الذي يسود ثقافة المجتمع في ذلك العصر، وبالتالي فان هذا يؤدي إلى نتيجة مفادها أن "نحو النص الشعري" أسبق من الإبداع الشعري.

ونجد في التراث العربي والإنساني أن الاستماع للشعر وحفظه وروايته، وحتى نقده وإطلاق الأحكام عليه، لم تكن قادرة على أن تجعل من يقوم بها قادراً على الإبداع الشعري، أو بعبارة أخرى: إن استبطان "نحو النص الشعري" ومعرفته ليس كافيا لوجود الإبداع الشعري، وفي المقابل فإن استبطان "نحو النص الشعري" ومعرفته يعد شرطا لوجود الإبداع الشعري؛ وقد

وقعت على نص ثمين لابن طباطبا يشي بعلاقة "نحو النص الشعري" بوجود الإبداع الشعري وهيمنته عليه؛ فابن طباطبا عند حديثه عن صناعة الشعر، يقول: (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه؛ فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى المعنى الذي يرومه أثبتَه، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيبٍ لفنون القول فيه...) [1]، فهو يجعل المعنى أصلا لبناء الشعر، فالشاعر أولا يبحث في المعنى، ثم يختار لنصه الشعري الألفاظَ والنظام الذي يقيمه عليه من خيالٍ وصورٍ وقواف ووزنٍ، وإحالته إلى جنس آخر، وهو ما يجعل النص يلتزم بقواعد جنس شعري ويمتاز بخصائصه العامة ويسهم في تشكيل هوية النص الشعري [2].

ومما يدل على مدى الارتباط العميق بين الإبداع الشعري ونحو النص الشعري أن "الاتساق التركيبي وحسن الترابط الداخلي هو انعكاس للحالة النفسية، فإذا كان البناء الموضوعي للفكرة محبوكاً جيداً، جاء سبك النص حسناً، فالآخر ينبع من الأول ويعتمد على الحقل الدلالي الناشئ فيه، بمعنى أن تكون الكلمات ملائمة لفضائها الدلالي ومتلائمة فيما بينها"[3]، وأننا نجد ارتباطا شديدا بين الخيال الشعري وطرق التصوير والنظام الذي يقوم عليه شعر مجتمع ما، وبين أعراف ذلك المجتمع وطرق تفكيره وذوقه الاجتماعي، وقد خلط بعض النقاد بين وحدة الموضوع والوحدة البنائية المنطقية والوحدة العضوية، إذ عدوا "اللغة الشعرية نمطا من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعا منتهيا في ذاته ومتبادلا في سيرورة التواصل" [4].

فـ"نحو النص الشعري" يحاول أن يطرح مفهوما شاملا لا يقف عند النظرة الجزئية ويقدم حلولا لمثل هذه القضايا الشائكة التي نالت القيمة الكبرى للشعر العربي القديم الذي كان يبدأ غالبا بمقدمات طللية أو غزلية ثم يصل إلى غرضه الأساسي وامتد هذا العرف مرحلةً

---

(١) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد(ت٣٢٢هـ). **عيار الشعر**. (ط٢)،شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ومراجعة:نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، ص١١.

(٢) انظر: شبيل، عبد العزيز، (٢٠٠١). **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، جدلية الحضور والغياب**. (ط١). تونس وصفاقس: دار محمد علي الحامي، ص٦١-٦٢،١٤١-١٤٩.

(٣) أبو زنيد، **نحو الص**، ص١٦٢.

(٤) كريسطيفا، جوليا، (١٩٩٧). **علم النص**. (ترجمة: فريد الزاهي)، (ط٢)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص٧١-٧٢.

طويلة من الزمن ثم بدأ بالتقاص والتلاشي مع مرور المجتمع العربي بظروف اجتماعية وأنماط تفكير مختلفة، بينما لا نجد كثافة هذا الأمر هذا في النظام الشعري للأمم الأخرى أوعند العرب في العصر الحديث.

وإلى جانب ذلك، يمكن أن نؤكد التداخل العميق بين "نحو النص الشعري" وطبيعة الإبداع الشعري من خلال ملاحظتنا أن الشعر حين يترجم يفقد كثيراً من بهائه وجماله، ولا يصبح مقبولاً في الثقافة التي يترجم لها، وليس هذا عائداً إلى افتقاده للعروض أو الإيقاع أو التصوير كما يظن البعض، لأنه حتى إذا خلعنا عليه عروض اللغة المترجم إليها، فنادراً ما تتغير النتائج، وذلك لأن الشعر يخضع لـ "نحو النص الشعري" في ثقافة مجتمعه وأعرافه وفكره ولغته وتراثه.

وهذا يعني أن العلاقة بين "نحو النص الشعري" والإبداع الشعري علاقة تآزر وارتباط عضوي، أي أن الإبداع الشعري غير ممكن بعيدا عن "نحو النص الشعري" ولا يمكن أن نضع "نحو نص شعري" لشعر لم يتم إبداعه، أي أن "نحو النص الشعري" يكتَسب نتيجةً الصقل لذوق ذلك المجتمع الذي يتعارف على هذا النظام الشعري، فهو نظام ينشد لنفسه الاطراد ويسعى إليه كأي نظام من الأنظمة، غير أن الإبداع الشعري تطبيق على نظام "نحو النص الشعري"؛ وهو ديناميكي متحرك شأنه في ذلك شأن كل تطبيق على أي نظام.

ويتطلب البحث في دراسة "نحو النص الشعري" أن يتحقق فيها الشرطان الآتيان:

أولهما: أن يتناول غرضاً واحدا من أغراض الشعر العربي، فلا يتداخل أغراض الشعر، وبذلك يتوحد السلك الناظم لأطراف هذه الدراسة، وذلك لأن "النصوص تتشكل بحسب موضوعها وبحسب سياقها"[١].

ثانيهما: أن يعنى في هذه الدراسة بالوصف والتحليل لكل مرحلة على حدة، ثم يأخذ بعد ذلك بتمييز وجوه الاتفاق والاختلاف بين تلك المراحل، ليستخرج من ذلك "نحو النص الشعري" الذي يجمع بينهما.

ومما يشار إليه هنا، أن دراسة "النحو النصي" شمولية عامة، وليست جزئية محددة، أي أنها تعنى بالبنى النصية العامة، والبنى النصبة الكلية، ثم البنى الكبرى والصغرى، ولا تحصر نفسها بمكونات البنى النصية الصغرى ومكونات التركيب.

---

(١) العموش، **الملامح الكبرى لنظام النص**، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ٤(٢)، ص٢٨٠.

المطلب الثامن:"نحو النص الشعري": معالم الطريق وخطوات التطبيق.

تتفاعل في النص مجموعة من المرتكزات الداخلية والخارجية، وتشترك في معالجته مجموعة من الخبرات المتنوعة، من نفسية واجتماعية ولسانية؛ لتبيان العلاقات القائمة بين المكونات النصية وربطها بما يحيط بالنص من سياق تواصلي وأبعاد نصية[١].

وقد سعى نحو النص إلى معرفة القواعد التي تحكم بنية المعنى في النص، ووضع إطار نظري يصف النص وينفذ إلى أعماقه، ويقف على جميع العلاقات التي تساهم في إنتاج الدلالة الكلية المنبثقة عنه فيحاول دراسة النص، تراكيب وأبنية ووظائف، بمعايير علمية مشتركة[٢] من خلال المقابلة بين المحورين: الأفقي والعمودي، والبنيتين: النصية الصغرى والكبرى.

فالنص ينمو أفقيا حسب آليات معينة مثل أدوات الربط والاستعارات والكنايات والمجاز المرسل، ويقسم هذا الترابط الأفقي إلى نوعين: أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه لسانيو الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عليها بقراءة النص قراءة متعددة يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة، والنص يتناسل بطريقة عمودية متدرجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالاستدلال الغيابي[٣] الذي يجعل متلقي النص قادراً على الانتقال من معرفة المعلوم إلى ما يسمى بـ"ما وراء النص"[٤] .

أما البنى النصية الصغرى والكبرى، فالأولى تشمل أبنية النص النحوية والدلالية التي تحددها الجمل أو المتواليات الجملية، وتتحكّم فيها القواعد النحوية التي توصف من خلالها الجمل؛ وتشمل الثانية النظام العام الذي يحكم حركة النص، ويحدد الترتيب الكلي لأجزائه[٥]، والبنية النصية الكبرى شمولية، وذات صبغة دلالية تجريدية شاملة للنص، تنشأ عن تماسك بنيوي عام في النص، تحققه المتتاليات الجملية التي تكون فيها "حركة الكلمات حركة إطار لا

---

(١) دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٨٩-٩٦.

(٢) بحيري، **علم لغة النص**، ص٢١٩؛ وانظر: الداودي، **الترابط النصي بين الشعر والنثر**، ص٣١-٣٦.

(٣) مفتاح، محمد، (٢٠٠١). **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**. (ط٢)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص٢١٩؛ وانظر: الفهري، عبد القادر الفاسي (١٩٩٠). **البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة**. (ط١). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص٩٣ وما بعدها.

(٤) بركة، بسام وقويدر، ماتيو والأيوبي، هاشم، (٢٠٠٢). **مبادئ تحليل النصوص الأدبية**. (ط١). مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص١٧٩.

(٥) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٣٠-٣٣١؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص٥١٩، والعموش، **الملامح الكبرى لنظام النص**، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ٤(٢)، ص٢٩١-٢٩٣.

يخلو من الثبات"[١]على المستوى الخطي أو الأفقي، فهي "بنية دلالية عميقة تشكل البنية الدلالية العامة للنص من ناحية أولى، ولا تسوى بالبنية العميقة للجمل من ناحية أخرى"[٢]، ويتم تحديد هذه البنية من خلال اختيار العناصر المهمة في النص؛ وهذا الاختيار يخضع لاهتمامات المتلقي ومعارفه، مما يجعل تحديدها معرضاً للاختلاف من شخص لآخر دون الابتعاد عن الجوهر المضموني للنص المعالج[٣].

فطبيعة البنية النصية الكبرى الدلالية، وتعلقها بمدى التماسك الكلي للنص تجعل من المتلقي محدداً أساسياً لها، إذ إن مفهوم التماسك يرتبط كثيراً بمجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النص الشعري؛ إذ "تتفاعل في بنية اللغة الشعرية عدة مستويات تحول البنيات اللفظية، وتحدد علاقات مختلفة عن تلك التي تحكم بنية اللغة اليومية، وللاقتراب من الخاصية المميزة للغة الشعرية سنتعرف على بنيتين متعالقتين في الشعر، هما بنية النظم وبنية التوازي باعتبارهما مسألتين أساسيتين في الشعر وفي الشعرية"[٤].

ومن يتلقى النص الشعري يتلقاه مزوداً بالأعراف والتقاليد القرائية والثقافية التي يوفرها له مجتمعه، فيصبح لفهم النص عنده أفقان متقابلان: أفق النص، وأفق المتلقي، وهما ينصهران ليولدا عملية القراءة أو التلقي[٥] التي تساهم في صنع الخطاب النصي.

فالتماسك النصي يتوقف على فهم المتلقين وتجاربهم ومعارفهم وأهدافهم، وليس مجرد نوع من الظواهر الموضوعية للقول فحسب، بل هو ظاهرة بنيوية تأويلية ديناميكية تتدخّل فيها معارف شتى لتجعل من أجزاء النظام النصي كلاً موحداً تتخلله شبكة مترابطة من العلاقات

---

[١] ناصف، مصطفى، (١٩٩٥). **اللغة والتفسير والتواصل. سلسلة عالم المعرفة (١٩٣)**، ص١٥٤.

[٢] جمعة، خالد محمود، (٢٠٠٣). **نظرية النص: بين التنظير والإنجاز. علامات في النقد**، ١٣ (٤٩)ص٥١٦.

[٣] فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٣١؛ وانظر: لاينز، جون، (١٩٨٧). **اللغة والمعنى والسياق**، (ترجمة: عباس صادق الوهاب)، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص٢٢١.

[٤] الغزالي، عبد القادر،(٢٠٠٣). **اللسانيات ونظرية التواصل**.(ط١)، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص٦٤؛ والبهنساوي، حسام، (٢٠٠٣). **أنظمة الربط في العربية: دراسة في التراكيب السطحية بين النحاة والنظرية التوليدية التحويلية**. (ط١). القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ص٤٩.

[٥] ريكور، بول، (٢٠٠٣). **نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى**. (ترجمة: سعيد الغانمي)، ط١، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٧.

الحميمة[1]، "وإذا كان من المسلم به أن هناك قواعد تركيبية تراقب بعض المظاهر الصوتية، وأن هناك قواعد دلالية تراقب - إلى حد- بعض المظاهر التركيبية، فإن هناك أيضا قواعد الاستعمال التي تراقب البنية اللغوية في مجملها؛ إذ لا يمكن-على سبيل المثال- أن ندرك العلاقة القائمة بين وسائل التواصل المختلفة إلا انطلاقا من مستوى ليس هو الصواتة أو التركيب أو الدلالة، إنه مستوى أفعال الكلام الذي يشمل الوسائل غير اللفظية مثل حركات الجسد"[2].

وبذلك، فإن المعالجة النصية ضمن هذا الإطار – نحو النص – تقتضي وصف الأشكال اللغوية ابتداء من الوحدات الوظيفية الشاملة، ثم الجوانب المحورية الشاملة التي تبرز الموضوع الأساسي في النص، ويركّز في ذلك كله على علاقة النص بالملقي وظروف الإلقاء ودور المشاركين في العملية اللغوية، وكيفية اختيار المبدع لأدواته اللغوية، ثم يأتي دور العناصر المكملة وغيرها من عناصر النص الثانوية.

وبالإفادة من مجمل طروحات نحو النص[3]، ستسير الخطوات الإجرائية التي ستعالج النصوص الشعرية وفقها في اتجاهين رئيسين:

---

(1) فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٤٠؛ ومفتاح، **دينامية النص**، ص٥٣؛ وانظر: الطعان، **صبحي. بنية النص الكبرى، عالم الفكر**، ٢٣(١، ٢)، ٤٤٤.

(2) البوشيخي، عزالدين (٢٠٠٣). **لسانيات النص في ضوء نظرية النحو الوظيفي الخطابي. بحثٌ قُدم في مؤتمر "لسانيات النص وتحليل الخطاب"، ٢٢-٢٤ مارس ٢٠١٠،** المغرب، أكادير: كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة ابن زهر، ص٣.

(3) انظر: خطابي، **لسانيات النص،** ص١٧-٣٤؛ دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص٩٥-١١١؛ فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٣٣٠-٣٤١؛ وبحيري، **علم لغة النص**، ص٤١٩-٥١٤؛ موافي، **الرؤية والعبارة**، ص٢٣٠؛ وخليل، إبراهيم، (٢٠٠٧). **في اللسانيات ونحو النص.** (ط١)، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ص١١٧. وأبوعيد، **تطور أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في الخطاب الشعري العربي "عبد الوهاب البياتي نموذجاً"**، ص١٣-١٨. والعموش، **الملامح الكبرى لنظام النص**، ص٢٩١؛ وأبو زنيد، **نحو النص** ص١١-٣٧؛ والجراح، **الخطاب وأثره في بناء نحو النص،** ص١٨-٤٥؛ الداودي، **الترابط النصي بين الشعر والنثر** ص٥-١٩؛ الوداعي، **التماسك** النصي، ص٦-٢٢؛ العدواني، **دراسات الجملة العربية ولسانيات النص**، ص٤٨-٧١؛ الهواوشة،**أثر عناصر الاتساق في تماسك النص**، ص١٢-١٩؛ **بني ياسين، الإحالة في النص القرآني**، ص١١-٣٣، دايك، **النص والسياق،** ص١٣-٢٧؛ هاينه من وفيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**. ص٤٥-٧٨؛ كوين،**اللغة العليا: النظرية الشعرية**، ص٢٠٣. ياكبسون، **قضايا الشعرية** ، ص٢٤؛ ومداس، أحمد،(٢٠٠٧). **لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، اربد: عالم الكتب الحديث، ص٣١-٨٣؛ ومفتاح، **التلقي والتأويل**، ص١٥٠-١٥٧؛ ومفتاح،=

الأولً: وصف البنى النصية الشعرية دلاليا وتداوليا، وذلك من خلال البحث في تحديد البنية النصية الشعرية الكلية؛ وذلك من خلال البحث في الدلالة العامة للنص الشعري، وإبراز أثر السياق العام في تحديد هذه الدلالة العامة، وبيان الوحدة النصية الشعرية العامة التي تشمل: موضوع النص الشعري، وقائله، وأين قيل النص، ومتى قيل، ولماذا قيل، وكيف قيل، ولمن قيل، والسياق النصي الشعري الخاص، والإحالات الخارجية؛ وتحديد البنى النصية الشعرية الكلية والكبرى؛ وذلك من خلال حصر الأركان المهمة التي تتشكّل منها البنية النصية الشعرية الكلية، والتوقف عند أهم المحطات في النص الشعري؛ و تفكيك البنى النصية الشعرية الصغرى التي تشكّل البنى النصية الشعرية الكبرى؛ وبيان الكيفية التي تتماسك بها هذه البنى فيما بينها، وأثر أدوات التماسك في البنية النصية الشعرية الكلية، والكفاية النصية فيه.

الآخر: وصف البنى النصية الشعرية تركيبيا؛ وذلك من خلال البحث في الوحدات النصية الشعرية الكبرى: وفيها يتم وصف النص الشعري شكلياً، وتحدد الجوانب المحورية التي تتفاعل عن طريق الترابط المفهومي والعناصر المنطقية؛ والوحدات النصية الشعرية الصغرى: وتشمل وسائل الاتساق، وعناصر الترابط الرصفي، وتعالق الوقائع مثل: الترتيب الزمني، وعلاقة السبب بالنتيجة، والعلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل.

=محمد، (١٩٩٦). **التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية.** (ط١). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص٩٣-١٢٣؛ ومفتاح، محمد، (١٩٩٩). **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي.** (ط١). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ص١٦١-١٦٦؛ ويقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، **مجلة عالم الفكر**، ٣٢(٢)، ٨٣)؛ السيد، عز الدين علي، (١٩٨٦). **التكرير بين المثير والتأثير.** (ط٢). بيروت: عالم الكتب، ص٨٦-١١٥؛= = وحميدة، مصطفى، (١٩٩٧). **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية.** (ط١)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ص١٠-١٢.

المبحث الثاني: رثاء المدن في الشعر العربي

الرثاء فن شعري شاع في الآداب الإنسانية جميعها؛ عبر به الإنسان عن نوازع نفسه وآلامها وتوجعها نحو المفقود، وقد "وجِد عند كل الشعوب والأمم بادية وراقية متحضرة"[1]، وهو فن معروف في الأدب العربي منذ الجاهلية حتى الآن، وقد أخذ مناحي متعددة، وأشكالا مختلفة بتعدد المشاهد وتغير الأحوال؛ ولذلك تجد من رثى بشرا من أقاربه ومن غيرهم ـ ممن هم فوقه ومن هم دونه ـ وتجد من رثى غير أشخاص البشر كالشجر والحجر والحيوان وأعضاء الإنسان والشباب، ولذا سنتوقف عند هذا المفهوم لبيانه في اللغة وفي الاصطلاح، ثم ننطلق بعده إلى رثاء المدن وما يتصل به.

المطلب الأول: الرثاء في اللغة.

يدور معنى الرثاء في اللغة حول معاني: الرحمة والرقة والإشفاق، وما يتصل بهذه المعاني من البكاء والتوجع؛ يقول الخليل: "رثى فلان فلانا يرثيه، أي يبكيه ويمدحه" [2]، ويقول الأزهري: "قال الليث: رثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته، فإن مدحه بعد موته قيل:رثاه يرثيه ترثيه، ويقال: ما يرثي فلان لي؛ أي ما يتوجع ولا يبالي، وامرأة رثاءة ورثاية إذا كانت تنوح نوحا ونياحة" [3]؛ ويقول ابن فارس: "الراء والثاء والحرف المعتل أصل يدل على رقة وإشفاق"[4]، ويقول ابن منظور: "ورثى فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته"[5].

([1]) ضيف، شوقي، (١٩٥٥). **الرثاء،** (ط١)، القاهرة: دار المعارف، ص٩.

([2]) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (ت١٧٥). **العين.** (تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي)، (ط١)، بيروت: منشورات الأعلمي للمطبوعات، ١٩٨٨، مادة (رثى).

([3]) الأزهري، **تهذيب اللغة،** ص١٢٤.

([4]) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، (ت٣٩٥هـ). **معجم مقاييس اللغة،** (تح: عبد السلام هارون)، (ط١)، بيروت: دار الجيل،١٩٩٩، ج٢، ص٤٨٨.

([5]) ابن منظور، **لسان العرب،** مادة (رثى).

المطلب الثاني: الرثاء في الاصطلاح.

المعنى الاصطلاحي للرثاء هو بكاء الميت وتعداد محاسنه بالشعر أو النثر[١]، أو هو "بكاء الميت والتفجع عليه، وإظهار اللوعة لفراقه والحزن لموته، وعد خلاله الكريمة، والإشادة بمناقبه وشمائله"[٢]، وسبيله "أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام"[٣].

وهو من الأغراض الشعرية التي ارتبطت بالعاطفة الإنسانية لاتصاله بالشاعر مباشرة وتعبيره عن أحاسيسه ومشاعره أكثر من غيره من الأغراض الشعرية؛ ودليله ما أورد الجاحظ عن الأعرابي حين سأله الباهلي بقوله "ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[٤]؛ والمرثية هي: "القصيدة أو القطعة الشعرية التي تتخذ الرثاء موضوعا لها، أما الرثاء فهو الإشفاق والحزن، وهو أمر معنوي"[٥].

فالرثاء في اللغة والاصطلاح متصل في المعاني، قريب في معجمه اللفظي ودلالاته، وهو كذلك متصل بمعاني المديح وحقوله الدلالية.

ولهذا أشار بعض النقاد كابن سلام الجمحي الذي مع كونه أفرد لأصحاب المراثي طبقة خاصة، إلا أنّه نقل عن يونس بن حبيب "أن التأبين مدح الميت والثناء عليه"[٦]، وكقدامة

---

(١) الشيخ خليل، أماني عبد الحليم، (٢٠٠٢). **أثر الإسلام في شعر الرثاء في عصر الرسول (ﷺ) والخلفاء الراشدين،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة آل البيت، الأردن، ص١٢؛ وانظر: الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (ت: ٨١٧هـ). **القاموس المحيط.** (ط٦)، (تحقيق: مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨، مادة (رثى)، ص١٦.

(٢) خفاجي، محمد عبد المنعم، (١٩٩٢). **دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي،** (ط١)، بيروت: دار الجيل، ص١٣١.

(٣) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت: ٤٥٦هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** (ط٢)، (تحقيق: محمد قرقزان)، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨، ج٢،ص١٤٧.

(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين،** ج٢، ص٣٢٠.

(٥) النعمة، مقبول علي، (١٩٩٧). **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام.**(ط١)، بيروت: دار صادر، ص١٥.

(٦)الجمحي، محمد بن سلام، (ت: ٢٣١هـ). **طبقات فحول الشعراء،** (قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، د.ت، السفر الأول، ص٢٠٩.

بن جعفر الذي يرى أن "ليس بين المرثية والمدحة فصل، إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك"[١].

ويجعل أبو هلال العسكري المراثي والفخر جزءا من المديح وداخلين فيه "وذلك أن الفخر مدحك نفسك...، والمرثية مديح الميت"[٢]، ويذهب ابن رشيق القيرواني إلى أنه ليس بين الرثاء والمديح فرق، إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت"[٣].

وقد تعددت أغراضه وتنوعت تنوعا كثيرا؛ فمن الشعراء من رثى أبا، أو أما، أو أخا، أو ابنا، أو خالا، أو زوجا، أو صديقا، أو أميرا، أو غلاما، أو جاريةً، أو أفرادا من حزبه الذي يواليه، أو مدينة، أو قرية، أو حيوانا، أو رثى نفسه، أو أعضاءه، أو حبه، أو شبابه.

وهو "باب جامع، وقد قيل إنه لم يقَل في شيء قط كما قيل في هذا الباب"[٤]، وله وظائف نفسية؛ فالمراثي تخفف عن المصاب وفيها "تسلية لمن عضته النوائب بأنيابها، وفرقت الحوادث بين نفسه وأحبابها"[٥]، وله وظائف أخرى، كالوفاء للميت، وتخليد ذكره، وإحياء ذكراه.

وللنص الرثائي هيكلية تميزه من النصوص الشعرية الأخرى، فقد كان في الجاهلية ربما يفتَتَح بمقدمة غزلية أو طللية أو وصف للظعن[٦]، ولكن غلب عليه ألّا تكون فيه ولا سيما بعد العصر الجاهلي، فأصبح "ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون

---

(١) ابن جعفر، قدامة، (ت٣٢٦هـ). **نقد الشعر**.(تح: عبد المنعم خفاجي)(د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت، ص١١٨.

(٢) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد ا بن سهل، (ت: ٣٩٥هـ). **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. (ط١)، (تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢،ص١٤٨.

(٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** ص ٨٠٥.

(٤) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (ت: ٢٨٥هـ). **الكامل في الأدب**، (تح: محمد أبو الفضل إبراهيم)، (د.ط)، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ج٤، ص١٧

(٥) النويري، شهاب الدين،(ت٧٣٢هـ). نهاية الأرب في فنون الأدب. (د.ط)، مصر: دار الكتب، د.ت، ج٥، ص١٦٤.

(٦) عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**.(ط١)،بيروت: دار الجيل، ص١٨٢، والنعمة، **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، ص١٨٢.

ذلك في المدح والهجاء"[١]، لأن الراثي يكون مشغولا بما هو فيه من حسرة وحزن ومصيبة عن المرأة والتشبيب بها، مما أدى إلى ظهور الوحدة العضوية في النص الرثائي.

كما أن للنص الرثائي حالة نفسية خاصة تجعل الراثي يلتزم قطاعا لغويا معينا، فيدور حول معجم دلالي محدد ويكرره، ويستخدم في خطابه وحدات لغوية مركزية تمتلك السلطة المباشرة في توجيه المعنى العام للتعبير[٢]، فتحفز المتلقي على تشكيل صورة ذهنية للمرثي[٣]، وتترك له إمكانية تخيل كل الدلالات والإيحاءات التي تنسجم مع الصورة الرثائية، ويلجأ لتراكيب وأساليب معينة دون سواها، فيتكئ عليها ويكررها، كالمقارنة بين الماضي والحاضر، والاستفهام، وكم الخبرية، والندبة،والدعاء بالسقيا، وحروف الجواب، والمحسنات البديعية[٤].

([١]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج٢، ص١٤٨.

([٢]) انظر:العبد، محمد، (١٩٨٨). **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي.** (ط١)، مصر: دار المعارف، ص١١٠.

([٣]) انظر:النجار، الهادي عمر الفيتوري، (٢٠٠٤). **قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص٢٢٠-٢٢٩.

([٤]) انظر: قاسم،**الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف**، ص ٢١٦-٢٣٣.

المطلب الثالث: رثاء المدن في الشعر العربي

(كينونة الظاهرة وسيرورة الشعر):

يرتبط رثاء الإنسان للمكان بالحالة النفسية الحزينة التي يمر بها نتيجة لبعده عن هذا المكان أو لبعد من يحب أو من ألف عنه، وما يسببه الغياب من حزن عميق على الذكريات المسلوبة ولذلك فقد ظهر رثاء المكان في الشعر العربي قديما من خلال الوقوف على الأطلال ومساءلة الربع الخالي عما حلّ به بعد الرحيل عنه، فمثلت البنية الطللية منطلقا أسـس لبنية قصيدة رثاء المكان في الشعر العربي، فنص الطلل واحد عند الجميع، وواحديته لا تعني التكرارأبدا، وإنما هو نص كبير جامع أزلي يقتطع منه الشعراء نصوص القراءة[١]، ويصبح أثر المكان في النص لا يقتصر على الموقف الذي يحمله الموروث الثقافي[٢] فحسب بل له دلالات عديدة.

وقد وقف النقاد مع ظاهرة ارتباط الشعر بالمكان عامة والأطلال خاص وقفات مطولة؛ فمنهم من فسرها وجوديا، ومنهم من فسرها نفسيا، ومنهم من ربطها بالبناء العضوي للشعر[٣]، وفرقوا بين رثاء المدن ورثاء الأطلال، ووجدوا أن الأول قد ينطلق من موقف ديني أو عقائدي أو جماعي أما الآخر فينطلق - غالبا - من موقف فردي ونزعة ذاتية، "فالمدينة المرثية مكان محدد واضح المعالم، ولا يخص الشاعر وحده، بل يعني كل ساكنيها، وهو- غالبا - ما يستحث ويستنجد للدفاع عنها من عدو ظاهر، أما شاعر الطلل فيستسلم لليأس والحيرة أمام شيء خفي وهو الدهر أو الزمن أو عوامل الطبيعة"[٤].

---

(١) باشلار، غاستون، (١٩٩٤). **جماليات المكان**. (ط١)، (تر: غالب هلسا)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص٣٦.

(٢) انظر: سعيد، خالدة، (١٩٧٩). **حركية الإبداع**. (ط١). بيروت: دار العودة، ص٢٩.

(٣) عبد الرحمن، إبراهيم، (١٩٩٥). **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**. (ط١)، القاهرة: مكتبة الشباب، ص١٨٨.

(٤) انظر: المحاقري، منى يحيى زيد، (٢٠٠٥). **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن الهجري ـ دراسة تقابلية في الأدبين المشرقي والمغربي**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ص٨٩-٩٥.

واستحوذ رثاء الممالك والمدن والقرى والقصور على مساحة واسعة من القاموس الرثائي منذ القدم[١]، فظهر رثاء المكان والبكاء على خرابه في التراث الإنساني قديما، فقد رثى بعض الشعراء السومريين مدنهم وبكوا خرابها، كمدينة "نفر" ومدينة "أور" وتساءلوا بلوعة عن خرابهما وتدمير معابدهما وتهجير عائلاتهما[٢]، كما رثى الآشوريون مدينتهم "بابل" التي دمرت على أيدي إله الدمار "إيرا المحارب" وبكوها[٣]، واليمنيون خراب مدينتهم سبأ[٤]، ورثى بعض الجرهميين مكة بعد أن أخرجوا منها[٥].

ولكن الموقف من المدينة في تراثنا العربي "لم يتبلور على نحو ناضج وبين إلا في العصر العباسي، وذلك عند اكتمال النموذج المجتمعي الحضاري العربي الإسلامي، الذي تجلت ملامحه الراقية في الحواضر الزاهرة، مثل بغداد ودمشق وغيرها من المدن والممالك،... أي بالحواضر التي كانت تعادل وتمثل مراكز العلم والعمران والسلطة والتقدم، أي قوام حياة واستمرارية الدين والدولة معا"[٦].

وتَتَابع هذا اللون الشعري في الأدب العربي في المشرق فرصد عواطف الجماعة وعبر عن مشاعر الحزن العامة على إثر النكبات التي توالت على الأمة؛ ولم يقتصر على التعبير عن المشاعر الذاتية، فقد "عرف الشعر الجاهلي رثاء الدول وآثار الملوك السابقين، ولم يكن المكان في هذه المقطوعات الرثائية مقصودا لذاته، لتعلق الشاعر به أو لصلته بملوك الدول التي ورد ذكرها، ولكن ورد رثاء المكان ضمن إطار رواية عامة يشغلها هاجس الفناء، حيث أتت هذه

---

(١) انظر: قاسم، فدوى عبد الرحيم، (٢٠٠٢). **الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف**. (ط١)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ص ٢٥.

(٢) الشواف، قاسم وأدونيس،علي أحمد سعيد، (١٩٧٧). **ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور**. (ط١)، بيروت: دار الساقي، ص٣٦٩-٣٧٠.

(٣) كونتينو، جورج، (١٩٨٦). **الحياة اليومية في بابل وآشور**. (تر:سليم التكريتي)، (ط١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص٢٥.

(٤) علي، جواد، (١٩٨٧). **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**.(ط٢)، بيروت: دار العلم للملايين،ج٨، ص٨.

(٥) المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن**،ص٧٣.

(٦) أنس الوجود، ثناء،(١٩٩١). **صورة الصحراء في الشعربي الجاهلي**.(ط١)، القاهرة: مكتبة الشباب، ص٣.

المرثيات تنويعات لفكرة أساسية ترتكز حول الدهر بوصفه المحرك الرئيس للتحولات التي يشهدها الإنسان والمكان معا"[١].

وبذلك فقد ركّز هذا النوع من الشعر على أصحاب المكان وساكنيه على حساب المكان نفسه[٢]، فالنص الشعري لا ينبت عن أفقه المكاني ولا عن أفق تلقيه، ويأتي في الوقت نفسه مضمناً لآفاق أخرى[٣]، مما يجعل منه عملية خلاقة للمعنى تهيمن على البنية اللغوية للنص الشعري[٤].

وفي العصر العباسي ظهر رثاء الخريمي والأعمى ابن أبي طالب لمدينة بغداد بعد تدميرها على أيدي طاهر بن الحسين قائد جيش المأمون في الفتنة التي حدثت بين الأمين والمأمون سنة١٩٧هـ[٥]، وظهر رثاء ابن الرومي لمدينة البصرة بعد دمارها على أيدي الزنج سنة٢٥٧هـ.

ثم تواتر رثاء المدن ابتداء من مرحلة الحروب الصليبية (٤٩٠-٦٩٠هـ) إلى الآن؛ فرثى الحريري بلدة سروج التي احتلها الصليبيون سنة ٤٩٤هـ وعاثوا فيها فسادا على لسان بطل مقاماته أبي زيد السروجي في المقامة الثلاثين[٦]، ورثيت معرة النعمان عندما خربها الفرنج سنة ٥٠٤هـ على لسان ابن عبد ا التنوخي[٧].

---

(١) المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن**، ص٨٤.

(٢) نفسه، ص٨٥.

(٣) انظر: هولب، روبرت، (١٩٩٤). **نظرية التلقي**. (تر: عز الدين إسماعيل)، ط١، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ص٣٢٦.

(٤) انظر: فضل، صلاح، (١٩٩٩). **شفرات النص: دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد**. (ط١)، بيروت: دار الأدب، ص١٥٦.

(٥) النجار،**قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، ص٩٨-١٠٤.

(٦) انظر: المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن**، ص١٣٥-١٤٢.

(٧) انظر: جرادة، خلود يحيى أحمد، (٢٠٠١). **فن الرثاء في الشعر في العصرين الفاطمي والأيوبي**. رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ص١٥٦.

ورثيت دمياط عندما سقطت بيد الصليبيين سنة ٦١٥هـ على لسان ابن الخيمي[١]، ورثيت الإسكندرية عندما دخلها الصليبيون سنة ٧٦٧هـ[٢]، ورثيت القدس في فترة الحروب الصليبية مرات عديدة[٣]، وما زالت ترثى إلى الآن، ورثيت بغداد عند سقوطها بأيدي المغول سنة٦٥٦هـ كثيرا[٤]، وما زالت ترثى إلى الآن[٥]، كما رثيت حلب عند سقوطها بأيدي المغول سنة٦٥٨هـ[٦]، ورثيت دمشق عند سقوطها بأيدي التتار سنة٦٩٩هـ[٧].

أما في المغرب العربي والأندلس فقد مثل رثاء المدن ظاهرة بارزة وقصائده أكثر من أن تعد أو تحصى، ابتداء من خراب القيروان[٨] وانتهاء بسقوط غرناطة، فقد رثى الحصري وابن رشيق وابن شرف مدينتهم القيروان بعد خرابها على أيدي الفاطميين سنة٤٤٩هـ[٩]، ورثى ابن العسال مدينته طليطلة بعد سقوطها بيد القشتاليين سنة٤٧٨هـ.

---

(١) بدوي، أحمد، (د.ت). **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام.** (ط٢)، القاهرة: دار نهضة مصر، ص٤٧٥.

(٢) من الشعراء الذين رثوها: محمد بن القاسم النويري، ومحمد بن طاهر الإخميمي، ومحمد بن حسن الشاطبي، وابن أبي حجلة التلمساني؛ انظر: عبد الرحيم، رائد مصطفى، (٢٠٠١). **فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**. رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ص١٩٣-٢٠٨.

(٣) أشار العالم في أدبيات القدس وتاريخها شيخُنا أ.د عبد الجليل عبد المهدي إلى أربعة أقسام من الشعر الذي قيل في بيت المقدس وذكر منها رثاء المدن فيما سماه بـ(شعر الهزيمة)، انظر: عبد المهدي، عبد الجليل، (١٩٨٩). **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية.** (ط١)، عمان: دار البشير، ص٥-٦ حيث ص١٥ وما بعدها؛ وجرادة، **فن الرثاء في الشعر في العصرين الفاطمي والأيوبي،** ص١٥٧-١٦٢.

(٤) قال الشعراء في سقوط بغداد بأيدي المغول أشعارا كثيرة، ومن الشعراء الذين رثوها: تقي الدين ابن أبي اليسر التنوخي، وشمس الدين الكوفي الواعظ، وسعدي الشيرازي، وزين الدين بن الوردي، وابن حجلة التلمساني، وابن الشروي، وبدر الدين بن حبيب، والسراج عبد اللطيف التكريتي، وعلي بن ممدود السنجاري، وموفق الدين بن أبي الحديد؛ انظر: المرجع السابق نفسه ص١٦١-١٧٧.

(٥) انظر: عبد الرحيم، **فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**، ص١٦١ وما بعدها.

(٦) من الشعراء الذين رثوها: الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب وهو غير محرر القدس سنة ٥٨٣هـ، وكمال الدين بن العديم؛ انظر: المرجع السابق نفسه.

(٧) من الشعراء الذين رثوها: تقي الدين بن تمام الحنبلي، وعلاء الدين علي الأوتاري، وعلاء الدين الوداعي الكندي، انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٧٧-١٩٢.

(٨) انظر: بوفلاقة، سعد. (١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١) . **بكاء القيروان في الشعر المغربي القديم**. دمشق: مجلة التراث العربي، عدد ٨١-٨٢، ص١٣٦-١٤٧.

(٩) انظر: المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن الهجري،** ص١٨٠-٢٢٩.

ورثى ابن خفاجة مدينته بلنسية عندما سقطت سنة٤٨٧هـ، ورثاها أبو المطرف المخزومي وابن الأبار إثر سقوطها الأخير بيد الأرجون سنة٦٣٦هـ، ورثى أبو القاسم السهيلي مدينته سهيل سنة ٥٧٧هـ، ورثى مالك بن المرحل غرناطة عندما اشتد حصار قشتالة لها سنة ٦٦٢هـ[١]، ورثى ابن سهل الإسرائيلي مدينته إشبيلية عندما اشتد عليها الحصار سنة٦٤٥هـ، ورثى أبو البقاء الرندي معظم المدن الأندلسية سنة ٦٦٥هـ، وتوالى هذا النمط الشعري إلى ما بعد سقوط غرناطة بأيدي الإسبان سنة٨٩٨هـ.

ولم تتوقف النكبات المتوالية على الأمة في العصر الحديث، فلم يتوقف الشعر الذي تُرثى فيه المدن؛ ولكنه غاير النمط المعروف فلم يعد يؤرخ لسقوط المدينة، أو يسجل ما يجري فيها أثناء خرابها أو بعد تدميرها، وإنما ارتبط بأبعاد الأمة السياسية والفكرية ونقد حكامها والوعي الجمعي السائد فيها.

إن رثاء شاعر لمدينة لا يعني رثاءه لبيوتها التي تهدمت، أو حجارتها التي سقطت، أو طينها الذي انهار، وإنما يرثي أثر ذلك على الأشخاص الذين يمثلون القيمة الفعلية لهذه المدن والمباني، فتصبح بذلك المدينة معادلا موضوعيا للإنسان[٢].

---

(١) انظر: العبد اللات، فاطمة مفلح مرشد، (٢٠٠٢). **شعر الرثاء في الأندلس في ظل بني الأحمر**. رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ص١٣٨ وما بعدها.

(٢) النجار، **قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**. ص٩٩؛ وانظر: لحمداني، حميد، (٢٠٠٢). **عتبات النص الأدبي**. مجلة علامات في النقد. ١٢(٤٦)، ١١-١٤؛ وجمعة، حسين، (١٩٩٧). **البنية الطبيعية في الشعر الجاهلي**. **عالم الفكر**. ٢٥(٣)، ٢٦٣-٢٦٥.

الفصل الثاني

نحو النص الشعري في العصر الجاهلي

(رثاء مكة لعمرو بن الحارث بن مضاض الجرهمي أنموذجا)

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية

المبحث الثاني "نحو النص الشعري" والبنى النصية الكبرى

المبحث الثالث: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الشعرية الصغرى

المبحث الرابع: "نحو النص الشعري" والتوازيات التركيبية في البنى النصية الشعرية

المبحث الخامس: "نحو النص الشعري" وعلاقات الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية ومكوناتها

المبحث السادس: "نحو النص الشعري" والبنية الزمانية والإحالية للنص الشعري

المبحث السابع: "نحو النص الشعري" وانسجام الخطاب

نحو النص الشعري في العصر الجاهلي

أسفر البحث في مصادر البحث الجاهلي القديمة عن وجود نص شعري يتحدث فيه قائله عن مكة راثيا لها ولحال بعده وقومه عنها، فقد أورد "صاحب أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار": أنه "كان من حديث جرهم وبني إسماعيل... أن إسماعيل توفي، فولي البيت نابت بن إسماعيل ما شاء ا أن يليه، ثم توفي نابت بن بن إسماعيل فولي البيت بعده مضاض بن عمرو الجرهمي وهو جد نابت بن إسماعيل أبو أمه، وضم بني نابت بن إسماعيل وبني إسماعيل إليه فصاروا مع جدهم أبي أمهم مضاض بن عمرو ومع أخوالهم من جرهم، وجرهم وقطورا يومئذ أهل مكة، وعلى جرهم مضاض بن عمرو ملكا عليهم، وعلى قطورا رجل منهم يقال له السميدع ملكا عليهم،..."[1].

" ثم إن جرهما وقطورا بغى بعضهم على بعض وتنافسوا الملك،... فلم يزل بينهم البغي حتى سار بعضهم إلى بعض... فالتقوا بفاضح فاقتتلوا قتالا شديدا، فقتل السميدع،... .ثم إن القوم تداعوا للسلم،... فاصطلحوا وأسلموا الأمر إلى مضاض بن عمرو، ثم لما طالت ولاية جرهم استحلوا من الحرم أمورا عظاما، ونالوا مالم يكونوا ينالون، واستخفوا بحرمة الحرم،... وظلموا من دخلها من غير أهلها،...".[2]

فلما رأى منهم مضاض بن عمرو بن الحارث بن مضاض بن عمرو قام فيهم خطيبا فوعظهم، وقال: "... فوقروا حرم ا ... ولا تظلموا من دخله...فانكم إن فعلتم ذلك تخوفت أن تخرجوا من حرم ا خروج ذل وصغار لا يقدر أحد منك أن يصل إلى الحرم ولا إلى زيارة البيت الذي هو لك حرز وأمن والطير والوحوش تأمن فيه،فقال له قائل منهم: من الذي يخرجنا منه؟ ألسنا أعز العرب وأكثررجالا وسلاحا؟ فقال له مضاض: إذا جاء الأمر بطل ما تقولون، فلم يقصروا عن شيء مما كانوا يصنعون؛ فبينا هم على ذلك إذ كان من أهل مأرب ما ذُكر،... فباع عمرو بن عامر أمواله وسار وقومه من بلد إلى بلد، لا يطأون بلدا إلا غلبوا عليه وقهروا أهله حتى يخرجوا منه، ... فلما انتهوا إلى مكة وأهلها جرهم قد قهروا الناس ...، فاقتتلوا ... ثم انهزمت جرهم فلم ينفلت منهم إلا الشريد...، وانخزعت (أقامت) خزاعة بمكة، ...وجاءهم

---

(١) الأزرقي، أبو الوليد محمد بن عبد ا بن أحمد، (ت ٢٤٠؟هـ). **أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار.**(ط٨)، (تح: رشدي الصالح ملحس)، مكة المكرمة: دار الثقافة، ج١، ص٨٠-٨١.

(٢) نفسه،ج١، ص٨٢-٨٣.

بنو إسماعيل ... فسألوهم السكنى معهم وحولهم فأذنوا لهم"[١]، فلما رأى ذلك[٢] مضاض بن عمرو بن الحارث بن مضاض ابن عمرو الجرهمي أنشأ يقول[٣]:

١. كأن لم يكن بين الحجون[٤] إلى الـصفا[٥]	أنـيس ولـم يـسمر بمكـةَ سـامر
٢. ولـم يتربـع واسـطاً[٦] فجنوبـه	إلى المنْحنى[٧] من ذي الأراكة[٨] حاضـر
٣. بلـى، نحـن كُنّـا أهلـَها فأزالنـا	صـروفُ الليـالي والجـدود العـواثر

([١]) الأزرقي، **أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار**، ج١، ص٩٠-٩٦.

([٢]) انظر: الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله، (ت: ٦٢٦هـ). **معجم البلدان**، ط١، (تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ج٥، ص٢١٥؛حيث يقول: "قال أهل الإتقان من أهل السير: إن إبراهيم الخليل لما حمل ابنه إسماعيل – عليهما السلام - إلى مكة، ... جاءت جرهم وقطوراء، وهما قبيلتان من اليمن، وهما ابنا عم،.. فرأيا بلدا ذا ماء وشجر فنزلا ونكح إسماعيل في جرهم، فلما توفي ولي البيت بعده نابت بن إسماعيل، وهو أكبر ولده، ثم ولي بعده مضاض بن عمرو الجرهمي خال ولد إسماعيل ما شاء الله أن يليه، ثم تنافست جرهم وقطوراء في الملك وتداعوا للحرب، فخرجت جرهم من قُعيعان، وهي أعلى مكة، وعلهم مضاض بن عمرو، وخرجت قطوراء من أجياد، وهبي أسفل مكة، وعليهم السميدع، فالتقوا بفاضح واقتتلوا قتالا شديدا فقُتل السميدع وانهزمت قطوراء،...، قالوا ونشر الله ولد إسماعيل فكثروا وربلوا ثم انتشروا في البلاد لا يناوئون قوما إلا ظهروا عليهم بدينهم، ثم إن جرهما بغَوا بمكة فاستحلّوا حراما من الحرمة،...، فكان بنو بكر بن عبد مناة بن كنانة وخزاعة حلولا حول مكة فآذنوهم بالقتال فاقتتلوا فجعل الحارث بن عمرو بن مضاض الأصغر يقول:

لاهـم إن جرهمـا عبـادك	الناس طُرفٌ وهـم تـلادك

فغلبتهم خُزاعة على مكة ونفتهم عنها، ففي ذلك يقول مضاض بن عمرو بن الحارث بن مضاض بن عمرو الأصغر: كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكةَ سامر

" وأورد القصيدة كلّها مع اختلاف يسير في بعض ألفاظها. وقد ذكر الحموي أن عمرا بن لُحي، وهو أبو خزاعة، هو الذي قاتل جرهما حتى أخرجهم عن حرم مكة واستولى عليها وأجلاهم عنها وتولّى حجابة البيت بعدهم. انظر: الحموي، **معجم البلدان**،، ج٥، ص٢٣٦.

([٣]) الأزرقي، **أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار**، ج١، ص٩٧-٩٩.

([٤]) الحجون: هو الجبل المشرف على مسجد الحرس بأعلى مكة على يمينك وأنت مصعد.

([٥]) الصفا: مكان عال في أصل جبل أبي قبيس جنوبي المسجد الحرام.

([٦]) واسط: جبل أسفل من جمرة العقبة بين المأزمين إذا ذهبت إلى منى.

([٧]) المنحنى: مكان مرتفع واقع في منتهى شارع البياضة على يمين الصاعد إلى منى.

([٨]) وادي الأراك قيل هو موضع قرب نمرة، وقيل هو من مواقف عرفة بعضه من جهة الشام وبعضه من جهة اليمين.

٤. وبدلـَنا بهـا ربـي دار غُربـة — بها الـذّيب يعـوي والعـدو المحاصـر

٥. فـإن تمـل الـدنيا علينـا بكلهـا — وتُصـبح حـالُ بعـدنا والتـشاجر

٦. فكُنّـا ولاةَ البيـت مـن بعـد نابـت — نطـوفُ بهـذا البيـت والخيـر ظـاهر

٧. ملكْنـا فعززنـا، فـأعظم بملكنـا — فلَيس لِحـي غيرنـا ثَـم فـاخر

٨. فـأنكح جـدي خيـر شـخص علمتُـه — فأبنـاؤه منّـا ونحـن الأصـاهر

٩. فإن تـنْثـني الـدنيا علينـا بحالِهـا — فـإن لهـا حـالا وفيهـا التـشاجر

١٠. فأخْرجنـا منهـا المليـك بقُـدرة — كـذلك بـين النـاس تَجـري المقـادر

١١. أقـولُ إذا نـام الخلـي ولـم أنَـم — أذا العـرش لا يبعـد سـهيلٌ وعـامر

١٢. وبـدلتُ مـنهم أوجهـاً لا أُحبهـا — وحميـر قـد بـدلتُها واليحـابر

١٣. وصـرنا أحاديثـاً وكنّـا بغبطـة — كـذلك عـضتنا الـسنون الغـوابر

١٤. فَسحتْ دمـوع العـين تبكـي لبلْـدة — بهـا حـرم أمـن وفيهـا المـشاعر

١٥. بـواد أنـيس لـيس يـؤذى حمامـه — ولا منَفـراً يومـاً وفيهـا العـصافر

١٦. وفيهـا وحـوشٌ لا تُـرام أَنيـسةُ — إذا أُخرجـتْ منهـا فمـا أن تُغـادر

١٧. فيا ليـت شـعري هـل تُعمـر بعـدنا — جيـاد فَمـمـضى سـيله فـالظواهر

١٨. فبطْن منى وحشٌ كـأن لـم يـسر بـه — مضاض؛ ومـن حبـي عـدي عمـاير

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية

ترتبط البنية النصية الشعرية الكلية بدلالة النص وتبعية الخطاب، وهي شمولية تتضمن مجموع المدلولات المنبعثة من دوالّ النص الشعري وما يصاحبها من معانٍ يحققها السياق العام للنص الشعري، ومن خلالها ينظر للنص الشعري على أنه كل متكامل.

وهي تمثّل الفكرة المحورية التي يدور عليها النص الشعري، وهي هنا رثاء مدينة مكة التي عاش فيها الشاعر وأهله، وقضوا فيها أيام أُنسهم، وتولّوا فيها البيت الحرام، وملكوا أمرها، وكان لهم الفخر بها على من سواهم، وامتازوا بكل مقومات السيادة من رفعة النسب؛ فمالت عليهم الدنيا، فأُبعدوا عنها، وتشاجروا مع غيرهم، وأصبحوا غرباء عنها، في بلاد يعوي بها الذئب والعدو يحاصرهم، وصاروا أحاديث للآخرين، فهم لذلك دائمو البكاء، يلازمهم القلق والسهر والخوف بعدما كانوا في بلاد آمنة يأمن فيها الوحش وتطمئن الطيور، ويتمنون العودة إليها وإعمارها.ويظهر أثر هذه البنية في النظام الكلي لهذا النص الشعري، وذلك بتلازمها مع بنية الخطاب الشعري لهذا النص، لإبراز النص كإطار كلي تؤدي جميع مقتضياته إلى إنتاج البنى السطحية للنص الشعري على شكل بنى نصية كبرى وصغرى.

والسياق الذي يرتبط به هذا النص الشعري يؤدي دورا مهما في إنتاج بنيته الكلية وتحديد بناه الكبرى والصغرى وتشكيل الوحدة النصية العامة، فإخراج خزاعة للجرهميين من مكة واستئثارها بها ومحاربتهم لهم والسماح لآخرين غيرهم بالدخول إليها جعله يقول هذا النص الشعري راثيا للمكان الذي عاش فيه متشوقا لأيام أُنسه وسمره فيه.

يقول الأزرقي: "فلما حازت خزاعة أمر مكة، وصاروا أهلها، جاءهم بنو إسماعيل، وقد كانوا اعتزلوا حرب جرهم وخزاعة، فلم يدخلوا في ذلك، فسألوهم السكنى معهم وحولهم، فأذنوا لهم؛ فلما رأى ذلك عمرو بن الحارث بن مضاض، وقد كان أصابه من الصبابة إلى مكة ما أحزنه، أرسل إلى خزاعة يستأذنها في الدخول عليهم والنزول معهم إلى جوارهم، ومتّ إليهم برأيه وتوريعه قومه عن القتال وسوء السيرة في الحرم واعتزاله الحرب، فأبت خزاعة أن تقرهم ونفتهم عن الحرم كله"(١)، فقال عمرو بن الحارث بن مضاض بن عمرو الجرهمي قصيدته هذه(٢).

---

(١) الأزرقي،**أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار**، ج١، ص٩٧-٩.

(٢) انظر: الأصفهاني،أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد، (ت٣٥٦هـ). **الأغاني**، تح: أحمد محمود الشنقيطي، بيروت: دار صادر،٢٠٠٢، ج١٥،ص١٨؛ والمرزباني، أبو عبيد ا محمد بن عمران، (ت٣٨٤هـ). **معجم الشعراء**، تح: عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٠،= ج١٠،

فمن خلال هذا السياق يتضح لنا كيف أثّر في إنتاج البنية الكلية، فجعلها تقتصر على التشوق للأيام الماضية والتحسر عليها وتمنّي عودتها، مع التركيز على أن السبب فيما آلت إليه الأمور هو: تقلبات الزمن، وتعثر الحظ، وإرادة ا ، وميل الدنيا، وتغير الحال وانثناؤها، وليس سوء خزاعة وظلمها واعتداؤها، فكون الشاعر يطمح في أن يسمح له بالعودة إلى مكة جعله يربط الخروج عنها بإرادة ا وتعثّر الحظ؛ وكونه لا يريد استثارة الآخرين ضده جعله يركز على مآثر قومه ومناقبهم وليس التعرض لمثالب خزاعة والأخذ في هجائهم، وذلك لحاجته لهم أن يسمحوا له بالعودة.

فالنص الشعري يلتف في دلالته العامة حول هذه المكونات ويتوحد في التعبير عنها، فقائل النص الشعري قد أرسل إلى خزاعة يستأذنهم بالدخول عليهم في مكة، ويذكّرهم بتوريعه قومه عن القتال، وعن سوء السيرة في الحرم، وباعتزاله الحرب، ومتلقي النص المباشر (المرسل إليه) هو الحائز لمكة والمسيطر عليها، والمحيط الزماني الذي قيل فيه هو بعد إخراج الجرهميين من مكة والسماح لبني إسماعيل بالدخول، والمحيط المكاني هو مكة وما حولها، إذ إن الجرهميين أُخْرِجوا من مكة إلى ما حولها، وخزاعة في مكانهم، وأما كيفية قوله لهذه القصيدة ووصولها للمتلقي فليس ثمة مؤشر محدد على ذلك، ولكن المرجح أن يكون قائلها تعمد أن يسمعها لمن يوصلها لأصحاب القرار من خزاعة، فأخذها الرواة وأصبحت متداولة بين الناس.

وفي هذا النص الشعري إشارات مكانية وزمانية وفعلية للحاضر وللماضي وللمستقبل، فهو يشير إلى الأحداث التي جرت كالأنس والسمر في أماكن محددة كالحجون والصفا وواسط وجنوب ناحية المنحنى من ذي الأراكة، ويشير إلى أن قومه كانوا أهل هذه الأماكن وولاة البيت يطوفون به، فأُزيلوا عنها بعد أن كان لهم الفخر بعزة ملكهم ـ بسبب سوء الحظ، وتقلبات

=ص١٥٧؛ وابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبد الملك بن هشام الحميري(٢١٣هـ). **سيرة النبي صلى ا عليه وسلّم.** (ط١)، (تح: محمد محيي الدين عبد الحميد)، القاهرة: مؤسسة دار التحرير، ١٩٦٣، ص٧٥؛ والسجستاني، أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان الجشمي، (ت٢٤٨هـ). **المعمرون والوصايا.** (ط١)، (تح: عبد المنعم عامر)، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية،١٩٦١، ص٨؛ والبلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر(٢٧٩هـ). **أنساب الأشراف،** تح: محمد حميد ا ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩ج١،ص٨-٩؛ وابن الجراح، محمد بن داود(ت٢٩٦هـ). **من اسمه عمرو في الجاهلية والإسلام.** (ط١)، (تح:محسن غياض عجيل ومصطفى جياووك)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩، ص٧٠-٧١

الزمان، وإرادة ا وقدرته - إلى دار غُربة لا أُنس فيها ولا قرار، ولا إلف فيها للوجوه الجديدة، وأصبحوا أحاديث للآخرين.

المبحث الثاني "نحو النص الشعري" والبنى النصية الكبرى

البنية النصية الكبرى هي البنية العميقة الدلالية والمنطقية التي تظهر ملتحمة في النص يميزها عن غيرها من سائر مستوياته، وهي التي تصنع التماسك بين أجزائه، ويمكن تحديد البنى النصية الشعرية الكبرى من خلال حصر الأركان المهمة التي تتشكل منها البنية النصية الشعرية الكلية والتوقف عند أهم المحطات في النص الشعري، ويكمن توزيعها لغاية الدراسة في نصنا هذا كما يلي:

١. البنية النصية الشعرية الكبرى الأولى: وهي بنية التحسر؛ وفيها يتحدث الشاعر عن الحالة التي أصبح فيها هو وقومه، وهو بعدهم عن مكة وأماكنها، وكأن وجودهم فيها لم يكن، وهي تكمن في قوله:

كأن لم يكن بين الحجـون إلـى الـصفا ... أنـيس ولـم يـسمر بمكـة سـامر

ولـم يتربـع واسـطاً فجنوبـه ... إلى المنْحنى من ذي الأراكة حاضـر

وهذه البنية النصية تمثل افتتاحية القصيدة التي مهد الشاعر من خلالها إلى الحديث عن وجوده وقومه في مكة ونواحيها، فهو يذكر ناحية الحجون وناحية الصفا وناحية واسط والجنوب والمنحنى وما كان فيها من الأنس والسمر، لكنه يذكّرها بالحال التي آلت إليه ليذكّر بالحال التي كانت عليها، لينطلق من خلال هذه الصورة إلى البنية النصية الثانية.

٢. البنية النصية الشعرية الثانية: وهي بنية الإثبات؛ ومن خلالها عمد الشاعر إلى رد الشبهة التي تضمنتها البنية الأولى، وهي شبهة عدم وجود أُنس وسمر في مكة ونواحيها، كما عمد إلى إثبات حقيقة وجودهم فيها وكونها لهم،وأخذ في ابتداع الأسباب التي أدت إلى زوالهم عنها، فهو يقول فيها:

بلـى، نحـن كُنّـا أهلـَها فأزالنـا ... صروفُ الليالي والجدود العـواثر

وبدلـنا ربـي بهـا دار غُربـة ... بها الذّيب يعوي والعدو المحاصـر

وفي هذه البنية يبدأ الشاعر بـ"بلى" وهي حرف يختص بالنفي ويفيد التقرير، وذلك إصرارا منه على تقرير اختصاصها بهم ونسبتها إليهم، وأردف هذا التقرير بهذا الحرف بجملة "نحن كنا أهلها" تعميقا المعنى وتثبيتا في نفس المتلقي، وشرحا لأسباب الزوال عنها بتقلبات الزمان وتعثر

الحظ وإرادة ا ، وأن ا قّر بأن يتغربوا عنها إلى دار لا أنس فيها ولا أمان، وإنما فيها الذئب يعوي والعدو يحاصر.

٣. البنية النصية الشعرية الكبرى الثالثة، وهي بنية التذكر والإقرار، وفيها يقر الشاعر بأن الدنيا مالت عليهم فأصبحوا نائين عن ديارهم(مكة)، وأصبحت حياتهم مليئة بالخلاف والمشاجرة، بعد أن كانوا ولاة البيت وكانوا آمنين يطوفون به، والخير ظاهر عليهم، وملكهم عزيز عظيم، ولا أحد يفتخر عليهم، إذ يجمعون مع عزة الملك رفعة النسب، ولكن قدرة ا وإرادة القدر أخرجتهم من هذا كله؛ يقول:

فـــإن تَمـــل الـــدنيا علينـــا بِكلهـــا وتُـــصبح حـــالُ بعـــدنا والتـــشاجر

فَكُنّـــا ولاةَ البيـــت مـــن بعـــد نابِـــت نطوفُ بهذا البيت والخيـــر ظـــاهر

ملَكْنـــا فَعززنـــا، فـــأَعظم بِملكنـــا فَلَـــيس لِحـــي غَيرنـــا ثَـــم فـــاخر

فَـــأَنْكح جـــدي خَيـــر شـــخصٍ علمتُـــه فأبنـــاؤُه منّـــا ونحـــن الأصـــاهر

فإن تـــَنْـــثَـــني الـــدنيا علينـــا بِحالِهـــا فـــإن لهـــا حـــالا وفيهـــا التـــشاجر

فأخْرجنـــا منهـــا المليـــك بقُـــدرة كذلك بين النـــاسِ تَجـــري المقـــادر

٤. البنية النصية الشعرية الكبرى الرابعة: وهي بنية الألم والمعاناة وهي البنية التي يشرح الشاعر حاله الآن فيها ويبين معاناته، ويوضح كيف غاب النوم عن عينيه فأصبحت عيناه ترِيان أناسا لا تحبهم، وكيف صار قومه أحاديث بعد أن كانوا سعداء يعيشون بغبطة فعضتهم السنون الغوابر، فصاروا يبكون بلدتهم (مكة) بكاء دائما ويسحون الدموع عليها سحا، وهي بلدة تجمع بين الأمن الحسي والأمن النفسي، فهي آمنة لكل من يكون فيها، حتى إن الطيور لا تؤذى ولا تُنَفّر عنها، ووحوشها لا تطارد ولا تُطاب، ولذلك فإنها لا تغادرها،ومن هنا فهي طموح للجميع ومطلب لا يكف أحد عن المحاولة فيه، وفيها يقول:

أقـــولُ إذا نـــام الخلـــي ولـــم أنَـــم أذا العرش لا يبعد سـهيلٌ وعـامر

وبـــدلَتُ مـــنهم أوجهـــاً لا أُحبهـــا وحميـــر قـــد بـــدلتُها واليحـــابِر

وصـــرنا أحاديثـــاً وكنّـــا بغبطـــة كـذلك عـضتنا الـسنون الغـوابِر

فَـسحتْ دمـــوع العـــينِ تَبكـــي لبلْـــدة بِها حـرم آمـن وفيهـا المـشاعر

بـــواد أنـــيسٍ لـــيس يـــؤذى حمامـــه ولا منَفراً يومـاً وفيهـا العـصافر

وفيهـــا وحـــوشٌ لا تُـــرام أنيـــسةُ   إذا أُخرِجتْ منهـا فمـا أن تُغـادر

٥. البنية النصية الشعرية الكبرى الأخيرة: وهي بنية التمني والأمل، وفي هذه البنية الختامية يتمنى الشاعر العودة إلى مكة وأن تعمر نواحيها: (جِياد) و(ممضى سيل مكة) و(الظواهر) بوجود الجرهميين إذ إنها الآن موحشة وكأن جد الشاعر مضاضا لم يعش فيها ولم يعمرها، وفي هذ البنية يقول:

فيا ليـت شـعري هـل تُعمـر بعـدنا   جياد فـَمـمضى سـيله فـالظواهر

فَبطْن منى وحشٌ كـأن لـم يـسر بِـه   مضاض؛ ومن حبي عـدي عمـاير

والملاحظ أن هذه البنية الختامية تنتهي بما بدأت به الأولى، وهي التركيز على خلو مكة بنواحيها المختلفة من الأنس وكأن أحدا لم يكن فيها، ففي الأولى يبدأ بقوله:

كأن لم يكن بين الحجونِ إلى الـصفا   أنيس ولم يـسمر بمكـةَ سـامر

وفي البنية الختامية يقول:

فَبطْن منى وحشٌ كأن لـم يـسر بِـه   مضاض؛ ومن حبي عدي عمـاير

فهو يربط أول النص بآخره من خلال قوله في الأولى: (كأن لم يكن...بمكة سامر)، وقوله في الختامية: (كأن لم يسر به مضاض)، وبذلك مثلت البنية الأولى نقطة البداية في الدائرة والبنية الأخيرة نقطة النهاية فيها بحيث تطابقت الأولى مع الأخيرة وأغلقت الدائرة، فربطت النص ربطا عضويا محكما.

المبحث الثالث: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الشعرية الصغرى

تنتظم هذا النص وحدة عضوية تجعل منه جسما متآلفا يدور حول محور واحد، وترتبط أعضاؤه فيما بينها بتدرج من البنى النصية الكبرى إلى الصغرى إلى الجملة، وهي تتحد معا في تحقيق الوظيفة الإبلاغية للنص كاملا، وعند تفكيك الوحدات الإدماجية لهذا النص ينتج لدينا البنى النصية التالية:

١. "كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس"

للشعر العربي أسلوب مميز يتعلق بطريقة تنظيم المعلومات فيه، وذلك بالحرص - غالبا- على أن يقوم البيت الشعري الواحد بنفسه دون الحاجة للاعتماد على غيره ما أُستُطيع إلى ذلك سبيلا، وهذا السعي لكونه قائما بالمعنى وحده ومستقلا بذاته، يجعل منه وحدة نصية مستقلة، وقد يتجاوز هذا ليكون أكثر من وحدة نصية؛ وفي حالتنا هذه فإن البيت الأول من القصيدة مثّل العتبة الرئيسة للوحدة النصية العامة والمفتاح الذي يمكن معه الولوج إلى البيت، وشكّل فاتحة النص التي تخدمه، ومهد الطريق لبقية النص الشعري ليحقق ما يصبو إليه في العملية الإبلاغية، إذ إن علاقة النص بفاتحته علاقة تفاعلية تناسلية توليدية، وليست مجرد مدخل لا أثر له ولا قيمة، وهو غالبا ما يمثل في الشعر وحدة عضوية مع النص، وأحيانا أخر قد يمثل وحدة نفسية[1].

وقد ارتبطت البنية النصية الشعرية الصغرى الأولى بمجمل النص الشعري ارتباطا عضويا نفسيا وثيقا، فهي ترتبط بباقي البنى النصية عضويا من خلال تمهيدها الطريق للحديث عن خلو المكان المرثي لحاله وهو مكة، من أهله الأصليين؛ فأصبح موحشا منهم، والأخذ في ذكر مظاهر هذا الخلو.

وهي ترتبط بالنص ارتباطا نفسيا من خلال الحالة النفسية التي أضفتها على النص، وهي حالة البعد والغياب عن المكان وما لحق به وبما كانوا فيه من غياب للأنس والسمر، مما دفع الشاعر لتعداد نواحي هذا المكان ـ مكة ـ وذكره إمعانا في التركيز على أجزاء الذكريات وما ارتبط فيها من أماكن متعددة كالحجون وواسط والمنحنى وغيرها.

---

[1] انظر: ابن لأثير، **المثل السائر**، ج٢،ص٢٣٦ وحازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص٣٠٩-٣١٠، وابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص١٢٢، والثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج١، ص١٦٢، وابن المعتز، **البديع**، ص٧٥-٧٧، وابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ٢٣٣-٢٤٤.

تبتدئ هذه البنية النصية بـ(كأن) وهو حرف مركب من كاف التشبيه و(أن)،يفيد تشبيه شيء بشيء أو حالة بحالة[١]، وهو هنا يشبه الحالة التي عليها مكة بحالة غياب الأنس والسمر، إذ تقدير الكلام هو: كأن الشأن أو الحال والحالة هذه هو حال عدم وجود أنس في نواحيها، واستحضر ناحيتين منها وهما الحجون وناحية الصفا.

وإذا كان الغالب على (كأن) أن تفيد التشبيه، إلا أنها قد تفيد الشك والظن إذا لم يكن اسمها جامدا[٢]، كما هو في هذه الحالة، كما قد تفيد التحقيق[٣]، ويكون فهم هذين المعنيين هنا معا من خلال إرادة الشاعر لتحقيق معنى الغياب عن المكان باجتلاب الشك في الوجود المسبق فيه، وهذا يؤسس للبناء على هذين المعنيين من أجل التفصيل في الحديث عن مظاهر الوجود في المكان.

٢. "ولم يسمر بمكة سامر"

تمثل هذه البنية امتدادا كميا للبنية النصية الأولى، وتعمل على تكريس المعنى المقصود فيها، فالأنس مرتبط بالسمر ارتباطا وثيقا، لكنه ليس ذاته، وإنما يشكل السمر مظهرا من مظاهر الأنس ودليلا عليه، وحضوره يعزز حالة الطمأنينة التي كان يحياها أهل مكة الجرهميون، وهي تعتمد على البنية الأولى اعتمادا عضويا تركيبيا، فالواو التي تربط البنية الثانية بالأولى تعطفها عليها نحويا ودلاليا، وهي تتضمن معنى الأولى؛ وإذا أردنا إعادة بنائها بإظهار ما أضمر فإنها ستصبح "وكأن لم يسمر بمكة سامر"، هذه البنية تمثل صلة بين الأولى والثانية.

٣. ولـــم يتربـــع واســـطاً فجنوبـــه إلى المنْحنى من ذي الأراكة حاضر

هذه البنية النصية هي البنية الصغرى الثالثة والختامية في المرحلة الأولى، وهي المرحلة التي من خلالها عمد الشاعر إلى تحقيق معنى خلو مكة من أهلها الجرهميين وإثارة الشك والتساؤل حول هذا الخلو، وأنه أثار شبهة عدم وجودهم فيه أصلا، ولكنه هنا كرس حضور غياب أهلها من خلال التركيز على غيابها من أمكنة محددة بذاتها، ومن خلال استحضار أفعال ترتبط بأمكنة محددة داخل المكان الكلي.

فهو يعطف هذه الجملة (ولم يتربع) على الجملتين السابقتين (لم يكن أنيس)و(لم يسمر بمكة سامر) ويشركها معهما في المعنى والحكم، وتقديرها (كأن لم يتربع أنيس أو سامر

---

(١) ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبد ا بن يوسف بن هشام، (ت: ٧٦١هـ). **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**.(ط١)، (حققه عبد اللطيف الخطيب)، منشورات الكويت، ٢٠٠٠، ج٣، ص٧٢.

(٢) ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ج٣، ص٧٦.

(٣) نفسه، ج٣، ص٧٦.

واسطا..)، وهو في هذا الجزء يبسط القول أكثر في تعداد أجزاء المكان (مكة)، ويشرح الحديث أكثر عن تاريخ الجرهميين في مكة، فيتحدث عن (تربع) قد حدث في كل جزء جزءا فجزء، فمن واسط إلى جنوبه إلى المنحنى من ذي الأراكة... .

٤. "بلى، نحن كنّا أهلها"

تبدأ هذه البنية بحرف الجواب "بلى"، وقد قال العلماء عن هذا الحرف: "تختص بالنفي وتفيد إبطاله"[١]، و"هو حرف جواب استفهام مقصود بالجحد"[٢]، وهو يتصل "بالجحد لأنها رجوع عن الجحد إلى التحقيق"[٣]، وهو يستعمل في النفي والإيجاب"[٤].

فلعل الشاعر إذاً قصد باستخدامه (بلى) في هذه البنية أن يجحد ما أورده من شك وظن في البنى النصية السابقة، وهو أن يشك بأن الجرهميين لم يكونوا يهنأون في مكة ونواحيها، وأكد إبطال ذلك من خلال الجزء الآخر من هذه البنية وهو (نحن كنا أهلها)، وقد أراد أن يعمق التأكيد أنهم أهل مكة بالإضافة إلى الابتداء بـ (بلى) باستخدام (نحن) و(نا) في (كنّا)؛ وكلا الضميرين: (نحن) و(نا) يعبر عن جماعة الجرهميين، كما أن الضمير (ها) في (أهلها) يعود على جميع نواحي مكة التي ذكرت في البنى السابقة.

كما أن هذه البنية بابتدائها بحرف الجواب (بلى) وإتباعه بعبارة (نحن كنا أهلها) فتح الباب أمام الحديث عن طبيعة الحدث وشرح أسبابه، مما هيأ المجال لمجموعة من البنى النصية المتلاحقة.

٥. "فأزالنا صروفُ الليالي والجدود العواثر"

تمثل هذه البنية بداية الشرح والتوضيح؛ ومن خلالها اتخذ الشاعر طريقه نحو بسط أسباب الإبعاد عن المكان الذي وقف عنده تحسرا وتذكرا، فنحا بهذه نحو تغير الأيام وتعثّر الحظوظ وأغلق الباب على ذكر المتسبب بذلك من البشر، فلم يفتح المجال أمام الحديث عن الأسباب الحقيقية التي دعت قريشا لإخراج الجرهميين من ديارهم، وهو بذلك يتجنب أمرين:

الأول: تبكيت نفسه وقومه على ما بدر منهم، فأدى لإخراجهم، وهو بهذا يعفيهم من حسرة إضافية إلى الحسرة التي يعيشونها نتيجة الغربة والابتعاد عن مكة.

---

(١) ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**. ج٢، ص١٩٢.

(٢) **نفسه**، ج٢، ص١٩٢، حاشية رقم ١.

(٣) **نفسه**، ج٢، ص١٩١، حاشية رقم ٤.

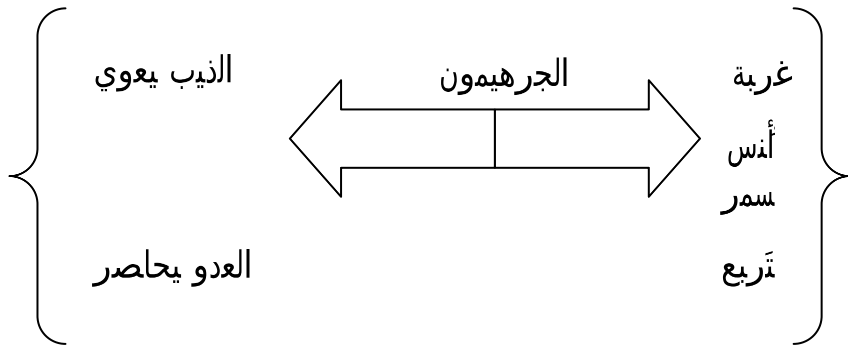
(٤) **نفسه**، ج٢، ص١٩٢، حاشية رقم ٢.

الآخر: تعنيف قريش على ما فعلت، وهو بذلك يعفي نفسه من الدخول في الجدل الذي قد يدور حول أحقية خزاعة فيما فعلت، ويبتعد عن احتمالية استثارة قريش وتأجيج مشاعرها بما تسمع، مما يكون دافعا على إصراره على عدم السماح للجرهميين بالعودة، وهذا يخالف هدفه الرئيس من هذا النص، وهو ترقيق القلوب نحوهم.

وهذه البنية ترتبط مع السابقة بالفاء في (فأزالنا) وهي هنا عاطفة تفيد الترتيب والتعقيب[١]، فالشاعر يريد أن يوضح حدوث البعد عن مكة عقب أن كان الجرهميون أهلَها، ويريد أن يفصل ما عطفه على كونهم أهله، فجعل الفاء رابطا قويا يربط هذه البنية بما قبلها ويعبر عن الحدث وفقا لما يراه.

٦. وبدلـَنا بها ربي دار غُربة بها الذِّيب يعوي والعدو المحاصر

تأتي هذه البنية معطوفة على السابقة، وواصلة لها من حيث التعليل، ومتممة لها من حيث المآل، فقد ربطت البنية السابقة سبب إخراج الجرهميين عن مكة بتغير الليالي وتعثر الحظوظ ووصلتها هذه بإرادة ا (وبدلنا ربي)، وفي هذا إصرار من الشاعر على إبعاد الأسباب والمسببات عن الطرح والمناقشة؛والاتكاء على المتحكم الخارجي، وهو قدرة ا ودولة الأيام؛ وقد بينت هذه البنية مصير الجرهميين وما حلّ بهم، وهو دار الغربة الذي وصفه بغياب الأمن فيه لاجتماع التهديد عليهم من جهتي الوحش والإنس، وهو بذلك يعقد مقابلة بين ما طرحه في البنى السابقة، وهو الأنس والسمر والتربع في أنحائها.



ومن خلال هذه البنية - التي تظهر حال البؤس والمعاناة - ينطلق إلى حال التأسي والصبر بما يطرحه في البنية اللاحقة، وهو أن هذه حال طبيعية سببها دولة الزمان وتغير الأحوال.

٧. فإن تمل الـدنيا علينـا بكلهـا وتـصبح حـال بعـدنا والتـشاجر

---

(١) ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**. ج٢، ص٤٧٢-٤٨٠.

فكنا ولاة البيت من بعـد نابـت　　　نطوف بهذا البيت والخيـر ظـاهر
ملكنا فعززنـا فـأعظم بملكنـا　　　فليـس لحـي غيرنـا ثـم فـاخر
فأنكح جدي خير شخص علمتـه　　　فأبنـاؤه منـا ونحـن الأصـاهر

تأتي هذه البنية الشرطية لتوضح علاقة الحاضر بالماضي وتربط بينهما ربطاً يأخذ المتلقي من الواقع إلى الماضي بأسلوب ظاهره اللغوي شرطي، وباطنه الدلالي وصفي تقريري، وإذا أعددنا ترتيب هذه البنية فإنها تصبح: (مالت الدنيا علينا، وأصبحنا بعداء متشاجرين، ولكننا كنا ولاة البيت ـ وهو أعظم ما في مكة ـ وكنّا نطوف به وخيرنا ظاهر معروف، وملكنا عزيز عظيم يثير التعجب ويجعلنا نفخر على غيرنا مع رفعة في النسب من لدن جدنا لأبينا وجدنا لأمنا وهو الذي صاهره.

وكما هو ظاهر من هذا التحليل فإن هذه البنية ـ وإن كانت شرطية نحوياً ـ فإنها لا تحمل معنى الشرط، إذ إنها لا تعلق حدثاً على وقوع سابق، وإنما تعلق تذكر حدث على آخر، وكأنه يقول: إن تذكرت حالنا هذه فتذكر حالنا السابقة، فربط هذه البينة بالسابقة بالجمع بين الواقع (وبدلنا ربي ... فإن تمل الدنيا ... فكنا ولاة البيت .... ملكنا فعززنا ...).

٨. فإن تنثني الـدنيا علينـا بحالهـا　　　فإن لها حالاً وفيهـا التـشاجر
فأخرجنـا منهـا المليـك بقـدرة　　　كذلك بين الناس تجري المقـادر

وهذه البنية تمثل بدلاً من البنية السابقة وتابعاً لها، فهي تتبع الأسلوب النحوي ذاته (الشرط)، والبعد الإبلاغي نفسه، وتفكيكها يفضي إلى: (انثنت الدنيا علينا، وهذا شيء من طبيعة أحوالها من انثناء وتحول وتشاجر، وهو مرتبط بقدرة ا　مالك الدنيا، فتتغير أقدار الناس وتختلف أحوالهم)، فهي من خلال تأكيدها للبنية السابقة، وتبعيتها لها تصلح بديلاً عنها، ولكنها تمهد للبنية التي تليها، وهي التي يشرح فيها حاله الفردية.

٩. أقـول إذا نـام الخلـي ولـم أنـم　　　أذا العرش لا يبعـد سـهيل وعـامر
وبـدلت فـيهم أوجهـاً لا أحبهـا　　　وحميـر قـد بـدلتها واليحـابر
وصـرنا أحاديثـاً وكنّـا بغبطـة　　　كـذلك عـضتنا الـسنون الغـواير

فهو ينتقل هنا عن الحديث عن طبيعة الدنيا وعموم أحوالها إلى حديث عن شخصه، وما آل إليه، فهو يظل متمنياً ألا يبعد سهيل وعامر وغيره ينام، فهو مشغول البال بما هو فيه، وغيره خال من الهموم، فهو لا يستطيع أن يغفل عن ذلك لأنه يرى وجوهاً غير التي عرفها وألفها وعاش معها، وقد أدرك الواقع أنه وقومه أصبحوا أحاديث بعد حالهم مع السرور والغبطة.

١٠. فَسحتْ دموع العينِ تَبكـي لبلْـدة   بها حـرم آمـن وفيهـا المـشاعر

بواد أنيسٍ لـيس يـؤذى حمامـه   ولا منَفراً يومـاً وفيهـا العـصافر

تُبنى هذه البنية النصية على سابقتها، ويربط بينهما بحرف الفاء، وهو ربط مباشـر دون انتظار زمني، إذ إن بكاءه وسح عينه لدموعها يتساقط غزيراً تبعاً لسهره وتذكره للحـال التـي كانوا عليها، ولذلك فإن هذه البنية مليئة بالجمل الوصفية التي تخبر عن الحدث مثل: دموع العين تبكي لبلدة بها حرم آمن،و بواد أنيس ليس يؤذى حمامه، وفيها وحوش لا ترام أنية.

١١. فيا ليت شعري هل تعمر بعـدنا   جياد فممـضى سـيله فـالظواهر

تنقسم هذه البنية إلى قسمين؛ القسم الأول: يقوم على التمني العام، والآخر يقوم على التساؤل بتفصيل، فالأمنية العامة أن تعمر مكة بوجودهم فيها، ولكن تفصيل التساؤل هل ستعمر أنحاء مكة المختلفة كجياد وممضى سيله وظواهر مكة وبطن منى، وغيرها، مع استبعاده لذلك فبطن منى الذي لا يخلو من الناس عادة أصبح وحشاً كأنه لم يسر به جده مضاض.

المبحث الرابع: "نحو النص الشعري" والتوازيات التركيبية في البنى النصية الشعرية

التوازي ظاهرة لغوية عامة تشمل الشعر والنثر؛ وله في النص الشعري أهمية كبيرة، وهو من الملامح المهمة الدالة على وظيفة اللغة الشعرية، وهو وسيلة أساسية في مقاربات الشعر العربي عامة وتحليل العمودي خاصة، وبالنظر إلى هذه البنى النصية الصغرى نجد فيه مجموعة من التوازيات، ونلحظ أن تناوباً لافتاً للفعل الماضي مع المضارع ينظم النص من أوله إلى آخره، وبدت عليه مجموعة من التوازيات التقابلية:

لم يكن، لم يسمر، لم يتربع	مقابل	كنا، أزالنا، بدلنا
وإن تمل ... وتصبح، نطوف	مقابل	كنا، ملكنا، عززنا، فأنكح
فإن تنثني، تجري	مقابل	أخرجنا
أقول، لم أنم، لا يبعد	مقابل	صرنا، كنا، عضتنا
لا أحبها	مقابل	صرنا، كنا، عضتنا
تبكي	مقابل	سحت
ليس يؤذي، لا ترام	مقابل	أخرجت
هل تعمر	مقابل	لم يسر

وتكرر استخدام أسلوب الشرط لإفادة التقرير، مثل:

فإن تمل الدنيا علينا ... فكنا ولاة البيت .... نطوف

فإن تنثني الدنيا علينا .... فإن لها حالاً

إذا نام الحكي ..... فلم أنم

إذا أخرجت منها فما أن تغادر

كما توازت التركيبات التالية:

(لم يسمر سامر) مع (تجري المقادر) مع (عضتنا الغوابر).

و(فجنوبة حاضر) مع (الخير ظاهر).

وكل من (الجدود العواثر) مع (العدو المحاصر) مع (الخير ظاهر) مع (نحن الأصاهر) مع (فيها المشاعر) مع (فيها العصافر).

المبحث الخامس: "نحو النص الشعري" وعلاقات الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية ومكوناتها

بالعودة إلى هذه البنى النصية نجد مجموعة من الروابط انتظمتها، ففي البداية أدى حرف التشبيه (كأن) ربطاً بين ثلاث متواليات بشكل مباشر وهي (كأن لم يكن ... و(كان) لم يسمر، و(كأن) لم يتربع) ومثّل رابطاً ومفتاحاً للبنية التالية من خلال ما أثاره من معنى التشكيك في الوجود، فجاء حرف الجواب (بلى) عماداً لتتابع مجموعة من المتواليات: فأزالنا ... وبدلناه ... ومثلت الجمل الشرطية محوراً مهماً من محاور الترابط.

فإن تمل ... وتصبح ... فكنا نطوف ... فأعظم ... فأنكح ... فأبناؤه

فإن تنثني الدنيا ... فإن لها حالاً وفيها ... فأخرجننا

إذا نام الخلي ولم أنم ... لا يبعد سهيل ....

إذا أخرجت منها فما أن تغادر

وتبوأ حرف الفاء المكانة الأولى من حيث تأديته لدور الرابط الأكثر تكراراً، فقد تكرر في النص سبع عشرة مرة، مما جعل النص يسير بتتابع زمني لا ينقطع إذ إنه من المعروف أن الفاء تفيد التوالي دون انقطاع زمني بين الحدثين وتفيد التركيب، فعندما نقول جاء زيد فعمرو فإننا نعني أن الذي جاء أولاً هو زيد ثم تبعه عمرو دون انقطاع ملحوظ في الزمن، مما يدل على أن تتابع الأحداث التي تضمنت النص ومعايشة الشاعر لها كانت متوالية وإن على صعيد التأثر الشعوري.

وإذا أردنا أن نبين كيف ترابطت هذه البنى النصية، فيمكن تمثيلها على النحو التالي:

١. كأن+[لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس]+و+[لم يسمر بمكة سامر]+و+ [لم يتربع[واسطا]+و+[جنوبه]].
٢. بلى+[نحن+ كنا+ أهل+ها]
٣. فـ+[أزال+نا]+[صروف الليالي]+و+[الحدود العواثر]+ و+[بدل+ نا]+ ربي+[دار غربة[بها الذيب يعوي+ و+[العد المحاصر].
٤. فـ+ إن+[تمل الدنيا علينا بكلها]+ و+[تصبح حال بعدنا]+ و+[التشاجر]+ فـ[كنا ولاة البيت من بعد نابت نطوف+ لـ+ هذا البيت+ و+ الخير ظاهر]

٥. ملكنا+[فـ+ عززنا+فـ+[أعظم+ بـ+ ملكنا]+فـ+ ليس لحبي غيرنا ثم فاخر]+فـ+[أنكح جدي خير شخص علمته]+[أبناؤه منا]+ و+[نحن الأصاهر]].

٦. فـ+إن+[تنثني الدنيا علينا بحالها]+فـ+إن+[لها حالاً]+و+[فيها التشاجر]

٧. فـ+[أخرجنا منها المليك بقدرة]+ ك+[[ذلك] بين الناس تجري المقادر].

٨. أقول+[إذا نام الخلي]+و+[لم أنم]:[[إذا العرش لا يبعد سهيل]+و+[عامر]+ و+[بدلت منهم أو جهالاً أحب+ها]+و+ضمير قد بدلت+ها+ و+ اليحابر]+ و+[صرنا أحاديثاً]+ و+[كنّا بغبطة]+ ك+[ذلك]+[عضتنا السنون الغوابر].

٩. فـ+[سحت دموع العين تبكي لبلدة بها حرم آمن]+ و+[فيها المشاعر+ بوادٍ أنيس ليس بؤذى حمامة+[و]+[لا منفراً يوماً]+ و+[فيها العصافر]+ و+[فيها وحوش لا ترام أنية (إذا أخرجت منها+ فـ+ ما أن تغادر)]].

١٠. فـ+[يا ليت شعري] هل[تعمر بعدنا جياد+ فـ+ مضى سيله+ فـ+ الظواهر+ فـ+ بطن منى وحش].

١١. كأن[لم يسر به مضاض+ و+ من حبى عدي عماير].

ومن خلال إعادة الترتيب الشكلي لهذا النص يظهر لنا أن البنية الأولى والأخيرة اعتمدتا على حرف التشبيه كأن لتعبرا عن فكرة واحدة هي التأكيد أن الشاعر مرتبط بمكة ارتباطاً وثيقاً من الناحية الشعورية، ولكنه بعيد عنها من الناحية الواقعية، كما يظهر الحضور المكثف للفاء كرابط بين البنى النصية المختلفة، والاعتماد على الضمير الجمعي في بناء النص تعبيراً عن الحضور الجماعي بلسان الفرد:

(نحن/ كنا/ أزالنا/ بدلنا/ علينا/ بعدنا/ كنّا/ نطرف/ ملكنا/ عززنا/ ملكنا/ غيرنا/ منا/ نحن/ علينا/ أخرجنا/ صرنا/ كنا/ غصتنا/ بعدنا).

غير أنه عندما تحدث عن حال الهم والأرق فإنه يستند الأمر إلى الضمير المفرد:

(ربي/ جدي/ علمته/ أقول/ لم أنم/ بدلت/ لا أحبها/ بدلتها/ فسحت دموع/ العين تبكي/ ليت شعري) إشارة إلى أنه يحيا الهم بصورة تختلف عن الآخرين، أي أن ألمه الذي يشعر به آذاه على المستوى الفردي، أما حياته في مكة فكانت مشتركة والأنس والسمر كان عاماً وليس شيئاً خاصاً به.

المبحث السادس: "نحو النص الشعري" والبنية الزمانية والإحالية للنص الشعري

إذا تناولنا البنية الزمانية لهذا النص وجدنا زمنين يهيمنان عليه؛ الأول: هو الزمن الواقعي الذي يعيشه الشاعر، والآخر: هو الزمن الرئيس الذي يهيمن على النص، وهو الزمن الذي كانوا فيه في مكة، ونجد النص يخضع لهيمنة نوعين من العناصر الزمانية، هما: زمانية إشارية، وزمانية إحالية.

فقد أشار من خلال استخدامه لصيغة (كأن لم يكن أنيس) إلى أنه (كأن أنيس) وأشار لـ (كأن لم يسمر سامر) إلى أنه (سمر سامر)، وبـ (كأن لم يتربع واسطاً) إلى (تربع واسطاً)، وهذه كلها أزمان مضت ثم بنى على ذلك: نحن كنّا أهلها، وأزالنا، وبدلنا، وكنا ولاة، وكنا نطوف، ولمكنا، وعززنا، وأنكح، وعلمتُ، وأخرجنا، ونام، وبدلت، وصرنا، وغصتنان، وفسحت، وأخرجت، كما أشار لـ (كأن لم يسر) إلى (سار).

وجعل حديثه عن واقعة لـ (أقول)، و(لم أنم بمعنى لا أنام)، و(لا أحبها) و(تبكي)، وجعل حديثه عن تطلعاته للمستقبل بـ (هل تعمر).

وإذا نظرنا إلى البنية الإحالية في النص وجدنا لها أثراً كبيراً في ترابط النص واتساقه، فالترابط الإحالي في أصله ربط دلالي يتم عبر التركيب، ويصل بين أجزاء النص المتباعدة، وهو إما أن يحيل إلى الداخل النصي أو إلى خارج النص وإما أن يكون من خارج النص فيحيل إلى داخله.

فعندما يذكر الشاعر بعض نواحي مكة قبل ذكرها الصريح فإنه يحيل إلى المكان بذكر بعض أجزائه، وهذا النهج سار مع النص الشعري من البنية النصية الأولى حتى الأخيرة، فقد تحدث الشاعر عن الحجون والصفا وواسط وجنوبه والمنحنى والبيت والحرم وواديه وجياد وممضى سيله والظواهر وبطن منى، مما أدى إلى ترابط نصي على المستوى المفهوم والعناصر المنطقية، فعمق المعنى وأثبت الحالة الشعورية التي تنتاب قائل النص.

كما أخذ الشاعر في الإحالة إلى الحالة النفسية التي يعانيها جراء بعده عن مكة من خلال تأكيد معاني الوحشة والغربة التي أصابته بعيداً عنها، فسمى المكان الذي صار إليه بـ "دار غربة بها الذيب يعوي والعدو المحاصر"، وأكد معاني الخوف وعدم الاستقرار والشعور بالأمن بقوله: "حال بعدنا والتشاجر".

وأحال الشاعر إلى ما كان في الماضي من خلال تركيزه على تاريخ قومه مع هذا المكان بمثل قوله: كنا أهلها، كنا ولاة البيت، نطوف بهذا البيت والخير ظاهر، وملكنا معززنا،

وكنّا بغبطة؟ وأحال إلى ما قطع هذا التاريخ وغيره إلى الواقع المرير بمثل قوله: فأزالنا صروف الليالي والجددود العواثر، وبدلنا ربي بها، فإن تمل الدنيا علينا بكلها، فإن تنثني الدنيا علينا بحالها، فأخرجنا من المليك، وعضتنا السنون الغوابر.

واستعمل أسماء الإشارة للإحالة الداخلية في النص، ففي قوله: "نطوف بهذا البيت"، أحال باسم الإشارة "هذا" إلى البيت الذي كانوا ولاته في قوله:

فكنا ولاة البيت من بعد نابـت نطوف بهذا البيت والخير ظاهر

كما استعمل اسم الإشارة (ذلك) مرتين في النص مقترناً بكاف التشبيه، إذا عمد إلى بسط القول في أصول الدنيا وتغير طبيعتها ثم أحال إليه بـ "كذلك" كما هو في قوله:

فأخرجنـا منهـا المليـك بقـدرة كذلك بين الناس تجري المقادر

وفي قوله:

وصـرنا أحاديـث وكنّـا بغبطـة كذلك عضتنا السنون الغـوابر

واعتمد الشاعر على الإحالة الضميرية في النص ليحيل إلى النص داخلياً؛ وقـد وردت الإحالة الضميرية في النص على النحو التالي:

- فجنوبه: أحالت الهاء في هذه الكلمة إلى جنوب واسط في قوله: "ولـم يتربـع واسـطاً فجنوبه".
- نحن كنا أهلها: أحال الضمير (نحن) إلى قوم الشاعر، و(نا) في (كنا) إليهم أيضاً، والهاء في (أهلها) إلى مكة ونواحيها.
- فأزالنا: أحال الضمير (نا) إلى الشاعر وقومه، وكذلك الحال في الكلمات التالية: (بدلنا)، و(علينا)، و(بعدنا)، و(فكنّا)، و(ملكنا)، و(فعززنـا)، و(بملكنـا)، و(إيرنـا)، و(منـا)، و(فأخرجنا)، و(صرنا)، و(كنّا بغبطة)، و(عضتنا)، و(تعدنا).
- وقد أحال الشاعر إلى نفسه بضمير المفرد في الكلمـات التاليـة: (ربـي)، و(جـدي)، و(علمتُه)، و(أقول)، و(لم أنم)، و(بدلتُ)، و(لا أحبها)، و(قد بدلتها)، و(ليت شعري).
- وقد تعددت الإحالة بضمير ما إلى أشياء مختلفة، فمثلاً أحال بـ (ها) إلـى مكـة فـي الأبيات:

٣. بلى، نحن كُنّا أهلَـها فأزالنـا صروفُ الليـالي والجـدود العـواثر

٤. وبدلَـنا بها ربـي دار غُربـة بها الذّيب يعوي والعـدو المحاصـر

١٠. فأخْرجنا منها المليك بقُـدرة كذلك بين النـاس تَجـري المقـادر

١٤. فَسحتْ دموع العين تَبكي لبلْدة   بهـا حـرم آمـن وفيهـا المـشاعر

١٥. بواد أنيسٍ ليس يؤذى حمامه   ولا منَفـراً يومـاً وفيهـا العـصافر

١٦. وفيها وحوشٌ لا تُرام أَنيـسةُ   إذا أُخرِجـتْ منهـا فمـا أن تُغـادر

وذلك في الكلمات: أهلها، بها، منها، بها، فيها، فيها على الترتيب.

وأحال بـ (ها) إلى (دار الغربة) في البيت :

٤. وبدلـَنا بها ربي دار غُربة   بها الذّيب يعوي والعدو المحاصـر

وبـ (ها) في كلمة (بكلها) والكلمات (بحالها، ولها، وفيها)، إلى (الدنيا) في البيتين:

٥. فإن تَمـل الـدنيا علينـا بكلهـا   وتُصبح حالٌ بعـدنا والتـشاجر

٩. فإن تـَنْثَـني الدنيا علينا بِحالِهـا   فإن لها حـالا وفيهـا التـشاجر

وأحال بـ (ها) إلى (أوجه) وإلى (حمير).في البيت:

١٢. وبدلَتُ منهم أوجهاً لا أُحبها   وحمير قد بـدلتُها واليحـابر

واعتمد الشاعر على الربط بالضمير في البيت الواحد، وفي عطف جملة على أخـرى غير مرة، من مثل: ولم يتربع واسطاً فجنوبه (الهاء يعود على واسط)، فأنكح جدي خير شخص علمته (الهاء يعود على خير شخص)، وفأبناؤه (الهاء يعود على جدي)، وحمامة (الهـاء يعـود على واد أنيس)، وممضى سيله (الهاء تعود على الوادي)، ولم يسر به (الهاء تعود علـى بطـن منى).

ويشير التتبع الإحالي للنص إلى أن العناصر الإشارية الأكثر فعالية فيه، ويقـوم عليهـا عالم النص هي: مكة ونواحيها، والضمير الجمعي يقوم الشاعر، وتحول الدنيا وانتثناؤهـا عـن الجرهميين، ودار الغربة التي صار إليها الشاعر قومه، وإلى أن في الـنص إحالـة خارجيـة حاضرة بقوة، وهي إرادة ا - سبحانه - وتعثر الحدود، وهذا يمثل مدخلاً مهماً في فهم عـالم النص ودلالاته والأبعاد المكونة له.

كما أن لأسماء الإشارة أثر بارز في ربط أركان النص الشعري بعضها بـبعض، ممـا يجعلها عناصر مهمة من عناصر اتساق النص وانسجامه، فقد جاء المشار إليه في كلام سـابق قبل التلفظ باسم الإشارة، فكانت الإشارة إلى شيء موجود أو حاصل في النص أو في الذهن قبل

التلفظ بالمشار إليه، ويستعمل اسم الإشارة استعمال الروابط فينقل معنى ما يسبقه إلى معنى مـا يلحقه، ويكون بديلاً عن لفظه أو جملة أو نص.

ونجد في هذا النص نوعين من الإحالة الإشارية، الأول: إحالة سابقة، ومنهـا اسـتخدام الشاعر كلمة (كذاك) في البيت:

فأخْرجنــا منهــا المليــك بقُــدرة **كذاك** بين الناسِ تَجـري المقـادر

بديلاً عن المعنى المضمن في البيتين التاليين كاملين:

فإن تـَنْـثَـني الدنيا علينـا بِحالِهـا فإن لهـا حـالا وفيهـا التـشاجر

فأخْرجنــا منهــا المليــك بقُــدرة **كذاك** بين الناسِ تَجـري المقـادر

وهذا لإعطاء صورة مشابهة لما حدث معهم فأغنت كلمة (**كذاك**) في موقعهـا عـن إعـادة المعنى، وربطته به، وربطت بين البنى النصية السابقة واللاحقة لها.

واستخدم الشاعر الكلمة ذاتها (**كذاك**) في البيت:

وصــرنا أحاديثــاً وكنّــا بغبطــة **كذاك** عـضتنا الـسنون الغـوابر

ليحيل إلى مجموعة من المعاني السابقة والمضمنة في الأبيات التلية مجتمعة، وتصلها بمـا قبلها من البنى النصية:

أقــولُ إذا نــام الخلــي ولــم أنَــم أذا العرش لا يبعد سهيلٌ وعـامر

وبــدلَتْ مــنهم أوجهــاً لا أُحبهــا وحميـر قـد بـدلْتُها واليحـابر

وصــرنا أحاديثــاً وكنّــا بغبطــة **كذاك** عـضتنا الـسنون الغـوابر

فَجرت الإحالةُ بين بنى نصية متعددة، متجاوزة حدود الأبيات وتراكيبها القائمة بـين البنـى النصية.

أما النوع الآخر الذي ظهر من الإحالات في النص فهو الإحالة اللاحقة أو البعدية، وقـد كانت في كلمة (هذا) التي وردت في البيت:

فَكُنّــا ولاةَ البيــت مــن بعــد نابِــت نطوفُ **بهذا** البيت والخيـر ظـاهر

فجاءت (**هذا**) بديلاً لمجموعة من الكلمات السابقة عليها، وهي (فكنا ولاة البيت من بعد نابت) و(البيت) التي تلي (**هذا**).

فظهرت أهمية الإحالة الإشارية هنا من كونها تحقق التماسك الدلالي للـنص الـشعري، وكونها تجعل منه وحدة منسقة منسجمة، فأقامت شبكة العلاقات الإحالية اتساقاً بـين العناصـر المتباعدة في فضاء النص، وجنبت قائلها إعادتها وتكرارها.

وبالنظر إلى علاقة السبب بالنتيجة في النص وأثرها في اتساق الأبنية التركيبية وانسجام الخطاب النصي نجد ا لنص يرسم الصورة الواقعية للمكان (مكة)، ويبين خلوه من مظاهر وجود قوم الشاعر فيه، ببعث الصورة القديمة ثم تأكيد وجودها تاريخياً، ثم ترتيب الأسباب التـي أدت إلى غيابها، وهو (فأزالنا صروف الليالي ...) و(يدلنا ربي)، ثم تأكيد طبيعة الدنيا وتقلباتها (فإن تمل الدنيا ...)، ثم الانعطاف مرة أخرى للبرهنة على ذلك الوجود التاريخي (فكنا ولاة البيـت من بعد نابت ..) والعودة مجدداً إلى ربط ما حدث بتقلبات الزمان وتغير أحواله (فإن تنثني الدنيا ...) وأن ذلك مرتبط بإرادة ا (فأخرجنا منها المليك بقدرة ...) ليصل من خـلال هـذا إلـى وصف الواقع الذي يعيشه في قوله:

أقــولُ إذا نــام الخلــي ولــم أنَــم أذا العرش لا يبعد سهيلٌ وعـامر

وبــدلْتُ مـــنهم أوجهـــاً لا أُحبهـــا وحميــر قــد بــدلْتُها واليحــابِر

ومنه إلى رسم حالته النفسية وتصوير مشاعره عندما يتذكر ما كان فـي هـذا المكـان قديماً، وهو الأمان الذي كان يشعر به الحيوان مع الإنسان:

بــواد أنــيسٍ لــيس يــؤذى حمامــه ولا منَفراً يوماً وفيهـا العـصافر

وفيهــا وحــوشٌ لا تُــرام أَنيــسةُ إذا أُخرجتْ منها فمـا أن تُغـادر

لتكتمل بذلك الصورة القديمة التي بدأها في أول النص بما كان مـن طمأنينـة النـاس وختمها بما كان من أنس الحيوان، لينتقل منها ليبعث أمنياته بأن يعود الأمر إلى ما كان عليه.

وبالنظر إلى تعالق الوقائع وعلاقات الترتيب الزمني نجد أن الزمن جرى علـى لـسان الشاعر بأنماط متعددة، يمكن توزيعها كما وردت في النص على النحو الآتي:

١. زمن ماض مستحضر من صورة غائبة، كما في قوله:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الـصفا أنيس ولـم يـسمر بمكـة سـامر

ولــم يتربــع واســطاً فجنوبــه إلى المنحنى من ذي الأراكة حاضر

وقوله: (كأن لم يسر به مضاض)، و(إذا أخرجت منها).

ففي قوله السابق أعاد الشاعر رسم صورة الزمن الماضي وبيان ما كان فيه، واستحضار الغياب الذي مثلته هذه الصورة، وهي وجود أنيس بين الحجون والصفا، وسمر السامر بمكة، وتربع السامر واسطاً وجنوبه إلى المنحنى ...، وسير جد الشاعر مضاض في بطن منى.

٢. زمن ماضٍ مثبت بالسرد، كما في قوله:

بلى، نحن كنّا أهلهـا، فأزالنـا صروف الليالي والجدود العـواثر

فكنا ولاة البيت من بعـد نابـت نطوف بهذا البيت والخيـر ظـاهر

وقوله:

ملكنا فعززنـا فـأعظم بملكنـا فلـيس لحـي غيرنـا ثـم فـاخر

فأنكح جدي خير شخص علمتـه فأبنــاؤه منــا ونحــن الأصــاهر

فهو هنا يثبت الزمن الماضي من خلال تعداد ما كان فيه بطريقة سردية تتابع فيها الأفعال الماضية: كنا، ملكنا، عززنا، أنكح.

٣. زمن ماض مضمن للأحداث بصيغة المضارع المشروط، كما في قوله:

فإن تملْ الـدنيا علينـا بكلهـا وتصبح حال بعـدنا والتـشاجر

وقوله:

فإن تنثني الدنيا علينـا بحالهـا فإن لها حالاً وفيهـا التـشاجر

وهنا يتحدث عن الماضي وإن جاءت الصيغة مضارعة مشروطة، فقد حالت عليهم الدنيا وأصبحت حالهم حال بعد وتشاجر، وانثنت عليهم الدنيا بحالها.

٤. زمن ماضٍ مضمن للأحداث بصيغة الفعل الماضي، يعبر عن تسلسل الأحداث، مثل: (فأخرجنا منها المليك)، و(عضتنا السنون الغوابر)، و(بدلنا ربي بها دار غربة).

٥. زمن حاضر موصوف بالمضارع؛ كقوله: (أقول)، و(لم أنم)، و(بها الذيب يعوي)، و(لا أحبها)، و(تبكي لبلدة)، وزمن حاضر موصوف بالفعل الماضي، كقوله: (إذا نام الخلي)،

و(وبدلت أوجها)، و(حمير قد بدلتها)، و(صرنا أحاديثاً)، و(فسحت دموع العين)؛ ومن دوري يصف أحداثاً تدور في العادة، كقوله:

فأخرجنـا منهـا المليـك بقـدرة　　　كذلك بين الناس تجري المقـادر

٦. زمن استقبالي؛ وعبر عنه بالتساؤل، بقوله:

فيا ليت شـعري هـل تُعمـر بعـدنا　　　جياد فَـمـمضى سيله فالظواهر

المبحث السابع: "نحو النص الشعري" وانسجام الخطاب

تنطلق فكرة "نحو النص الشعري" من اتخاذ النص الشعري كله وحدة للتحليل اللغوي، بوصفه وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلية له، وهي تنتج عن محورين؛ المحور الأول: تعالق بين الوحدات النصية الكبرى للنص الشعري، والآخر: تعالق بين الوحدات النصية الشعرية الصغرى وبين أجزائها.

وعملية الكشف عن استراتيجيات "نحو النص الشعري" ليست عملية ميكانيكية محضة، إذ لا يمكن إدراك اللغة النصية ومدى فاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة النصية الشعرية وخصوصيتها وفرديتها أو علاقتها بعالم الخطاب الشعري، وإنما هي حالة تناسبية توائم بين قضايا صياغة النص الشعري وما للبنية الموضوعية من أثر في تكوين النص الشعري، فقد يكون النص الشعري واضح المعاني والألفاظ، ولكنه غني بأبعاد التلقي التي تجعل منه حلقة ربط اتصالية بين الحيز النفسي والاجتماعي وبنيته العضوية وتحولاته الخطابية.

وبمواصلة النظر في العلاقات الاتساقية التي مثلت "نحو النص الشعري" لهذه القصيدة، نجد أن الحذف قد ورد في النص على المستويين: المعجمي والنحوي؛ فقد أظهرت البنية السطحية للنص الشعري أن الشاعر قد لجأ إليه لدواعٍ جمالية وبلاغية، زادته رصانة وتماسكاً، واستعمل العبارات السطحية التي يقوم محتواها المفهومي في الذهن اعتماداً على القرائن المقالية والمقامية، وما تنتجه اللغة من أدوات نحوية كالعطف الذي ظهر الاعتماد عليه كثيراً في هذا النص.

فعندما قال: (كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنس) اعتمد على العطف فحذف: (كأن) في البنيتين: (ولم يسمر بمكة سامر) و(ولم يتربع واسطاً)، واكتفى بتقديرها قبل (الواو) في كلا البنيتين، و(أزالنا) بعد الواو في (والجدود العواثر)، و(بها) بعد الواو في (والعدو المحاصر).

وعلى هذا النحو سار في النص ما احتاج إلى هذا؛ فقد قال في البيت الخامس:

فـإن تَمـل الـدنيا علينـا بِكلهـا　　　وتُصبح حالُ بعدنا والتـشاجر

وتقديره: (وتصبح حال بعدنا هي الحال، ويصبح التشاجر هو حالناً)، وقال في البيت السادس:

فَكُنّا ولاةَ البيت مـن بعـد نابِـت　　　نطوفُ بهذا البيت والخير ظاهر

وتقديره: (فكنا ولاة البيت من بعدنابت نطوفُ بهذا البيت وكان الخير ظاهراً)، وقال في البيت:

أقولُ إذا نـام الخلـي ولـم أنَـم أذا العرش لا يبعد سهيلٌ وعامر

وتقديره: (أذا العرش لا تجعل سهلاً وعامراً يبعدان عنا)، وقال في البيت (١٢): (وحمير قد بدلتها واليحابر) وتقديرها: (وقد بدلت اليحابر)، وقال في البيت:

فيا ليت شعري هـل تُعمـر بعـدنا جياد فَـمـمضى سيله فـالظواهر

وتقديرها: (هل تعمر بعدنا جياد، وهل تعمر بعدنا ممضى سيله، وهل تعمر الظواهر)، وقال في البيت:

قَبطْن منى وحشٌ كأن لم يـسر بـه مضاض؛ ومن حبي عدي عماير

وتقديرها: (وكأن لم يسر به مضاض ولم يسر به من حبي عدي وهو عماير).

فقد تجنب النص الشعري بهذا الحذف والعطف الإطالة والتفصيل المملّ، وكثر فيه حملُ الصيغ على تقدير العامل، فاشتركت في الموقع الإعرابي، مما أغنى عن إعادة المطردة أو التركيب ولم يؤد للبس أو التعمية.

وأما تقدير المحذوفات فإنه نابع من الاعتماد على البينة العميقة للنص الشعري؛ وهو الذي يجلّي البنى النصية، ويوضح قصدها الإبلاغي للمكون اللغوي، وبذلك فإن فهم المتلقي له يجعل من النص الشعري متسقاً على المستويين الأفقي والعمودي، ومنسجماً مع عالم الخطاب المكون للنص الشعري، بما شكله الاشتراك في الحكم أو المعنى من صلة بين المحذوف والقرينة الدالة عليه، ومامثّله السياق الداخلي من صلة بين المرجعية والحذف.

وقد أبرز العطف في هذا النص مراحل التنظيم التي خضع لها النص الشعري قبل أن يستوي نصاً شعرياً، وبين قدرة الشاعر على إيجاد التفاعل البيني في النص، والتفاعل مع السياق الذي أنتج هذا النص فحقق انسجاماً بين البنية النصية النسقية الحضورية - التي ظهرت في المكونات اللغوية للبنى النصية - والبنية الفرضية المرجعية للنص، وهي بنية نمط الخطاب الشعري.

وبالنظر إلى الاتساق المعجمي الذي انتظم النص الشعري نلاحظ أنه خضع لسياقين نصيين، الأول: هو السياق الخارجي، وهو ترميزي استدلالي حقق تأويلاً مقبولاً لمنظومة المعطيات اللغوية، والآخر: هو السياق الداخلي الذي أخذ مكانه في التشكل تباعاً مع كل بنية نصية ُأنتجت، فشكلاً معاً وحدة نصية من تفاعل معاني المكونات اللفظية وعلاقات الارتباط المنطقي بين هذه المعاني.

وتجلت مظاهر الاتساق المعجمي في هذا النص الشعري من خلال: التكرار بأنواعه، والمصاحبة المعجمية، والألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن، فقد تكررت بعض الألفاظ تكراراً تاماً، بحيث تكرر اللفظ مع احتفاظه بمعناه ومرجعه اللغوي، مثل: (كأن لم، وكنّا، فإن، ونحن، والدنيا، وحال، والتشاجر، وكذلك، وبدلت، وأنيس، والبيت)، كما تكررت بعض الألفاظ جزئياً كـ: (يسمر/ سامر، بعدنا/ يبعد، ملكنا/ ملكنا، بقدرة/ المقادر، نام/ لم أنم، أنيس/ أنيسة، عامر/ عماير)، وتكررت بعض المعاني واللفظ مختلف، مثل: (فأزالنا/ فأخرجنا، ليس يؤذي/ ولا منفراً، أخرجت/ تغادر).

وظهرت في النص علاقات المصاحبة المعجمية إذ إن إلحاح الشاعر على قضيته، وهي ما حلّ بمكة وبعده عنها جعل وحداته المعجمية تتداعى في النص، فسار في وجهتين؛ إحداهما: التقابل، مثل: أنيس/ وحش، بها الذئب يعوي/ والعدو المحاصر/ بها حرم آمن وفيها المشاعر؛ وثانيهما؛ التراكم والتكامل، مثل: لم يكن أنيس/ لم يسمر سامر، فأزلنا/ وبدلنا/ فأخرجنا، ملكنا/ فأعظم بملكنا، فإن تمل الدنيا/ فإن تنثني الدنيا، صرنا أحاديثاً/ عضتنا السنون الغوابر، حرم/ المشاعر، حمامه/ العصافر، أنيس ليس يؤذى حمام/ وحوش لا ترام أنيسة.

كما زادت الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن الاتساق المعجمي للنص، فمثلاً عبرت (مكة) عن كامل المكان الذي تحدث عنه الشاعر، ولكنه ذكرها مكررة من خلال تعداد بعض نواحيها مثل: الحجون، والصفا، وواسط، والمنحنى، وذي الأراكة، والبيت، وحرم آمن، والمشاعر، وجياد، وممضى سيله، والظواهر، وبطن منى؛ وعبرت (دار غربة) عن جميع مظاهرها الأخرى التي ذكرها مثل: الذيب يعوي، العدو المحاصر، حال بعد، بدلت أوجها لا أحبها.

وظهر في النص ملمح آخر من ملامح الاتساق التركيبي، وهو التعريف والتنكير، فقد ركن الشاعر إلى خواص (أل) التعريف في ترابط نصه الشعري، فوردت عنده (أل) العهدية الذهنية في الكلمات: الحجون، والصفا، والمنحنى، والأراكة، والليالي والجدود العواثر، والعدو المحاصر، الدنيا، والتشاجر، والبيت، والخير، والأصاهر، والمليك، والناس، والمقادر، والخلي، والعرش، واليحابر، والسنون الغوابر، والمشاعر، والظواهر؛ ووردت أل العهدية الحضورية في: (بهذا البيت)؛ ووردت (أل) الجنسية بنوعيها المطلق والنسبي في الكلمات: الذيب، والعصافر.

ومثّلت علاقات السببية مظهراً بارزاً من مظاهر اتساق هذا النص وتشكيل معالمه النصية، فساهمت حالات الوصول السببي المبنية على فعل الشرط في استمرارية النص واتصاله، كقوله:

فــإن تَمــل الــدنيا علينــا بِكلهــا وتُصبح حالُ بعـدنا والتـشاجر

فَكُنّــا ولاةَ البيــت مــن بعــد نايــت نطوفُ بهذا البيت والخير ظاهر

وقوله:

فإن تـَنْـثَـني الدنيا علينا بِحالِهـا فإن لها حالا وفيهـا التـشاجر

وبعد هذا النظر إلى العلاقات النصية المشكّلة لتكوين هذا النص الشعري، وبعد أن حاولنا إظهار علاقاته المتحكمة به، وآلياته الماثلة فيه، ومستوياته المتكافلة، ومراحل المتنامية، فقد تبين لنا أنه مجموعة من الأنظمة التواصلية والبنى النصية، تتوحد فيه القضايا المطروحة، وتنصهر فيه البنى النصية الكبرى والصغرى في المضمون الإجمالي المكون، لتشكل خطاباً منسجماً للنص الشعري.

الفصل الثالث

نحو النص الشعري في العصر العباسي

(رثاء البصرة لابن الرومي أنموذجا)

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية

المبحث الثاني: المبحث الثاني: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الكبرى التي انتظمها نحو النص الشعري.

المبحث الثالث:: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الشعرية الصغرى - وصفا وتحليلا:

المبحث الرابع: "نحو النص الشعري" ووصف البنى النصية الصغرى في المستوى التركيبي:

المطلب الأول: إيجاد التتابع المنظم للجمل التي شكلت البنى النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة.

المطلب الثاني: دراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية على امتداد النص

المطلب الثالث: دراسة النظام الداخلي لعلاقات علاقة الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية الصغرى

المبحث الخامس: "نحو النص الشعري" والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية

المبحث السادس: "نحو النص الشعري" ووسائل الاتساق الإحالية:

المطلب الأول: الإحالة الضميرية

المطلب الثاني: الإحالة الإشارية

المبحث السابع: "نحو النص الشعري" ووسائل الاتساق المعجمية:

المطلب الأول: التكرار

المطلب الثاني: المصاحبة المعجمية

المطلب الثالث: الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن

نحو النص الشعري في العصر العباسي
(رثاء البصرة لابن الرومي أنموذجا)

تعد القصيدة التي قالها ابن الرومي في رثاء البصرة من أظهر الأمثلة الشعرية على رثاء المدن في المشرق العربي؛ وتمثل إحدى بواكير هذا الغرض الشعري في الأدب العربي، وقد أحيط هذا النص بالعناية والدراسات المتوالية.

وما زال النص مفتوحا لقراءات أخرى جديدة تستكنه هذا النوع الطارئ على الثقافة العربية، ولا سيما أنه أصبح مع غيره كنص أبي يعقوب الخريمي في رثاء بغداد أيام فتنة الأمين والمأمون مثالا يحتذى ويقاس عليه؛ ولذلك فإن دراسته قد تكشف عن بعض ما يهيمن على النص الشعري حتى يستوي على هيئته التي يتلقاها عليها المتلقون.

وعند النظر في المصادر التاريخية - التي تتحدث عما حل بالبصرة واستدعى الشاعر ابن الرومي أن ينفث فيها أنّاته وزفراته ويسقط فيه غزير عبراته - نجدها تشير إلى أن الدولة العباسية قد واجهت فتنا وثورات كثيرةً خلال حكمها الذي استمر خمسة قرون؛ غير أن "فتنة الزنج" أو "ثورة الزنج" تعد واحدة من أقسى هذه الثورات نظراً لامتدادها خمس عشرة سنة، ولكثرة عدد القتلى الذين قُدّر عددهم بما يزيد على مليون، وما خلفته من آثار وأضرار.

وكان ذلك في سنة ٢٥٥هـ خلال خلافة المهتدي بـا العباسي، إذ كانت البصرة تزخر بآلاف الزنوج الأفارقة الذين كانوا عبيدا أو مكارين عند أهل البصرة؛ فاستغل صاحب الزنج الذي - كان يعرف بالبرقعي أو بالورزنيني[1] – ضعف الدولة

([1]) اسمه علي بن محمد بن عبد الرحيم من بني عبد القيس، وقيل إنه فارسي؛ ولد في إحدى قرى الري، يقال لها ورزنين وينسب إليها؛ وقيل هو مجهول النسب، وادعى انتسابه إلى آل بيت النبي (ﷺ)، كشأن أصحاب المذاهب الذين يدعونه للتقرب من المسلمين؛ زعم في بغداد أنه من ولد زين العابدين واسمه "علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب"؛ وكان زعم في البحرين أنه "علي بن محمد بن الفضل بن الحسين بن عبد ا بن عباس بن علي بن أبي طالب"؛ وبعد تخريبه البصرة انتسب إلى يحيى بن زيد بن علي؛ وطعن المؤرخون كابن خلدون في نسبته إلى آل البيت. ومن أفكاره التي دعا لها: (أن العناية الإلهية أرسلته لإنقاذ الناس من البؤس، وأنه يعلم الغيب، وأن الملائكة تقاتل معه). أشاع المنكرات أعمل السيف في المسلمين. (راجع: ابن خلدون،**المقدمة**،ص٤٧٦؛ والسحمراني، أسعد(محرر)، (٢٠٠١م). **موسوعة الأديان الميسرة.** (ط١)، دار النفائس، ص ٢٨٢؛ وشاكر، محمود،(١٩٧٩). **التاريخ الإسلامي (الدولة العباسية).** (ط١)، بيروت: المكتب الإسلامي، ج٢،=

العباسية وسوء الأوضاع التي كان يعيشها هؤلاء الزنوج لمهاجمة الدولة العباسية وإقامة دولة كان يدعو لها.

وكان صاحب الزنج واحدا من أولئك العبيد، ولد في الري، ثم انتقل إلى البحرين وعرف بالفصاحة والذكاء، فظهر فيها سنة ٢٤٩هـ، ودعا الناس إلى طاعته، فأيدته جماعة ثم توجه منها إلى البادية، ثم إلى البصرة سنة ٢٥٤هـ، فلاحظ تصارع بعض فئاتها ، وغادرها إلى بغداد فأقام فيها سنة عرف فيها ضعف الدولة المركزية، ثم عاد إلى البصرة في رمضان من سنة ٢٥٥هـ، فوجد أن دعوته لقيت قبولاً وأن عدد أتباعه وصل خمسة عشر ألفا، فقام صباح يوم العيد فصلى بأتباعه وحرضهم على التحررمن الفقر والظلم ومنّاهم، فالتفوا حوله وأدوا له الطاعة؛ فانطلق إلى (الأبلّة) وعبادان والأهواز واستولى عليها سنة ٢٥٦هـ.

وفي العام التالي دخل البصرة، فحرق ما فيها وذبح أكثر أهلها، ونهب أموالهم وعتادهم، وسبى نساءهم، فعم الرعب العراق بأكمله، وشعر الناس في بغداد بأن ما حصل في تلك المدن سيصل إليهم في عاصمة الخلافة[1]، فقال ابن الرومي[2] هذه

=ص٦٩٠-٨٠٣؛ وشلبي، أحمد، (١٩٨٨م).**حركات فارسية مدمرة**.(ط١)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص١٢٧)

(١) أدت عوامل عديدة لنجاح صاحب الزنج؛ فقد كانت الدولة العباسية تعاني ضعفا شديدا بعد وفاة المتوكل، كما أنه قد أقام مدينة عسكرية عاصمة له، واختار لها موقعاً تحميه القنوات والمستنقعات التي تحيط بها، وسماها "المختارة". وقد حاولت الدولة العباسية القضاء على فتنة الزنج في بداياتها، ولكنها هزمت، وفقدت قسماً كبيراً من جيوشها، واستمرت المعارك بين جيوش الخلافة الزنج سنوات عديدة، والحرب سجال بين الطرفين، إلى أن لجأ الخليفة المعتمد إلى أخيه الموفق، فسار سنة ٢٦٧هـ إلى واسط و استردها، ثم سار إلى صاحب الزنج وهو بمدينته المنيعة فدخلها وأنقذ خمسة آلاف امرأة كانت بيدهم، ثم سار إلى بلدة ثانية للزنج اسمها "المنصورة"، وكان لها خمسة أسوار، فدخلها بعد قتال عنيف، وأنقذ منها عشرة آلاف امرأة مسلمة جلّهن من أهل البصرة، ثم دارت معارك عنيفة إلى أن استطاع الموفق قتل صاحب الزنج في عام ٢٧٠هـ ، وإنهاء هذه الفتنة التي استمرت ١٥ عاماً، وأنهكت دولة الخلافة، وتسببت في الموت والخوف والفقر والجوع، وأسر الزنج لآلاف الحرائر. (راجع: ابن خلدون،**المقدمة**،ص٤٧٦؛ و**موسوعة الأديان الميسرة**. ص ٢٨٢؛ وشاكر، **التاريخ الإسلامي (الدولة العباسية)**، ج٢، ص٦٩٠-٨٠٣؛ وشلبي، **حركات فارسية مدمرة**. ص١٢٧).

(٢) ابن الرومي (٢٢١-٢٨٣هـ) هو علي بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسموماً عام ٢٨٣ هـ قيل: دس له السمّ القاسم بن عبيد ا - وزير المعتضد - وكان ابن الرومي قد هجاه؛ إذا مدح رئيسا أو مرؤوسا عاد إليه فهجاه،=

القصيدة التي عبر فيها عن حزنه الظاهري علـى مـا جـرى بالبـصرة ولكنـه عبـر فـي الحقيقة عن خوفه الشديد وهلعه مما قد يحدث لو انتقل الأمر إلى بغداد.

فقد تأثر ابن الرومي كثيراً لما أصاب مدينة البصرة من خراب، على يد الزنج فرثاها بإحساسه بالفاجعة التي أصابتها وأهلها، وبالخطر الذي يهدد المسلمين في ديارهم، وما قد يلحقهم من الشر والموت والدمار، وصور في هذه القصيدة خراب المدينة وتشرد أهلها، وما حل بهم من أذى، فتأسى على تلك المدينة العظيمة بقوله(١):

١. ذاد عـــن مقلتـــي لذيـــذ المنـــام شـــغلُها عنـــه بالـــدموع الـــسجام

٢. أي نومٍ من بعد ما حـلّ بالبـصـ رة مـــن تلكـــم الهنـــات عظـــام

٣. أي نومٍ من بعد ما انتهـك الزنْـ ج جهـــارا محـــارم الإســـلام

٤. إن هـــذا مـــن الأمـــورِ لأمـــر كـــاد أن لا يقـــوم فـــي الأوهـــام

٥. لرأينـــا مـــستَيقظين أمـــوراً حـــسبنا أن تكـــون رؤيـــا منـــام

٦. أقـــدم الخـــائن اللعـــين عليهـــا وعلـــى الله أيمـــا إقـــدام

٧. وتـــسمى بغيـــر حـــق إمامـــاً لا هـــدى اللـــه ســـعيه مـــن إمـــام

٨. لهفَ نفسي عليك أيتُهـا البـصـ ـرة لهفـاً كمثـل لهـبِ الـضرام

٩. لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ ـرات لهفـاً يعـضني إبهـامي

١٠.لهـف نفـسي يـا قُبـةَ الإسـ ـلام لهفـاً يطـولُ منـه غرامـي

١١.لهف نفسي عليك يا فُرضة البلـ ـدان لهفـاً يبقـى علـى الأعـوام

=ولذلك قلّت فائدته من الشعر وتحاماه الرؤساء، وهو طويل النفس، يمتاز بالقدرة على التحليل، مبدع في التصوير والوصف الدقيق حتى فاق شعراء عصره، وعني بتحقيق ديوانه الضخم وبدراسة أدبه كثيرون جدا من أشهرهم: حسين نصار، وعباس العقاد وكامل الكيلاني.

(١) ابن الرومي، عبد الأمير مهنا، ج٦، (ط١)، دار ومكتبة الهلال، بيروت،٢٠٠١، ص١٣١-١٣٦؛ و ابن الرومي،(ت ٢٨٦هـ).**ديوان ابن الرومي.** تح: عمر فاروق الطباع،مجلد٣، (ط١)، : دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠١،ص٤٣٩-٤٤٤.

١٢.لهف نفـسي لجمعـك المتفـاني لهــف نفــسي لِعــزك المستــضام

١٣.بينمــا أهلُهــا بأحــسنِ حــالٍ إذ رمــاهم عبيــدهم باصــطلامِ

١٤.دخلوهــا كــأنهم قطــع اللّيــ ــــل إذا راح مــدلُهم الظــلام

١٥.طلعوا بالمهندات جِهـراً فألقـتْ حملهــا الحــاملات قبــل التمــام

١٦. وحقيــقٌ بــأن يــراع أنــاس غومــضوا مــن عــدوهم باقتحــام

١٧. أي هــول رأوا بهــم أي هــولٍ حــق منــه تــشيب رأس الغــلام

١٨. إذ رموهم بنـارهم مـن يمـينٍ وشــمال وخلفهــم وأمــام

١٩. كم أغصوا من شـاربٍ بـشراب كــم أغــصوا مــن طــاعمٍ بطعــام

٢٠. كم ضـنينٍ بنفـسه رام منْجـى فتلقّــوا جبينــه بالحــسام

٢١. كم أخٍ قـد رأى أخـاه صـريعاً تــرب الخَــد بــين صــرعى كــرامِ

٢٢. كـم أبٍ قـد رأى عزيـز بنيـه وهــو يعلَــى بــصارمٍ صمــصام

٢٣. كم مفـدى فـي أهلـه أسـلموه حــين لــم يحمــه هنالــك حــامي

٢٤. كم رضيع هنـاك قـد فطمـوه بــشبا الــسيف قبــل حــينِ الفطــام

٢٥. كــم فتــاة بخــاتم ا بكــر فــضحوها جهــرا بغيــر اكتتــام

٢٦. كم فتـاة مـصونة قـد سـبوها بــارزاً وجههــا بغيــر لثــام

٢٧. صبحوهم فكابـد القـوم مـنهم طــولَ يــومٍ كأنــه ألــفُ عــامِ

٢٨. ألفُ ألف فـي سـاعة قتلُـوهم ثــم ســاقوا الــسباء كالأغنــام

٢٩. من رآهن فـي المـساق سـبايا داميــات الوجــوه للأقــدام

٣٠. من رآهن في المقاسم وسطَ الـز زنــج يقَــسمن بيــنهم بالــسهام

٣١. مــن رآهــن يتَخــذن إمــاء بعــد ملْــك الإمــاء والخُــدام

٣٢. ما تذكرتُ مـا أتـى الـزنج إلا أُضــرم القلــب أيمــا إضــرام

٣٣. ماتذكرتُ ما أتـى الـ زنج إلّـا ... أوجعتَنـ ــي مـ ــ رارةُ الإرغـ ــام

٣٤. رب بيعٍ هنـاك قـد أرخـصوه ... طـال مـا قـد غـلا علـى الـسوام

٣٥. رب بيت هنـاك قـد أخرجـوه ... كــان مــأوى الــضعاف والأيتــام

٣٦. رب قـصرٍ هنـاك قـد دخلـوه ... كان مـن قبـل ذاك صـعب المـرام

٣٧. رب ذي نعمــة هنــاك ومــالٍ ... تركــوه محـ ـالفَ الإعـ ـدام

٣٨. رب قوم بـاتوا بـأجمع شَـملٍ ... تركــوا شـ ـملَهم بغيـ ـر نظـ ـام

٣٩. عرجا صاحبي بالبصرة الزهـ ـ ... راء تعـ ـريج مـ ـدنف ذي سـ ـقام

٤٠. فاســألاها ولا جــواب لــديها ... لـ ـسؤال ومـ ـن لهـ ـا بـ ـالكلام

٤١. أين ضوضاء ذلك الخلـق فيهـا ... أيـ ـن أسـ ـواقُها ذواتُ الرخـ ـام

٤٢. أيـن فُلْـك فيهـا وفُلْـك إليهـا ... منـ ـشآتٌ فـ ـي البحـ ـر كـ ـالأعلام

٤٣. أين تلك القصور والـدور فيهـا ... أيـ ـن ذاك البنيـ ـان ذو الإحكـ ـام

٤٤. بـدلتْ تلكُـم القـصور تـلالا ... مـ ـن رمـ ـاد ومـ ـن تُـ ـراب ركـ ـامِ

٤٥. سلطَ البثْـقُ والحريـقُ علـيهم ... فتـ ـداعت أركانُهـ ـا بانهـ ـدامِ

٤٦. وخلتْ من حلولهـا فهـي قفْـر ... لاتـ ـرى العـ ـين بـ ـين تلـ ـك الأكـ ـام

٤٧. غيــر أيــد وأرجــل بائنــات ... نُبـ ـذَتْ بيـ ـنهن أفـ ـلاقُ هـ ـام

٤٨. ووجــوه قــد رملتهــا دمــاء ... بـ ـأبي تلكـ ـم الوجـ ـوه الـ ـدوامي

٤٩. وطئتْ بـالهوان والـذل قـسراً ... بعـ ـد طـ ـول التبجيـ ـل والإعظـ ـام

٥٠. فتراها تَـسفي الريـاح عليهـا ... جاريـ ـات بهبـ ـوة وقتـ ـام

٥١. خاشـعات كأنهـا باكيـات ... باديـ ـات الثغـ ـور لا لابتـ ـسام

٥٢. بل ألِما بـساحة المـسجد الجـا ... مـ ـع إن كُنتُمـ ـا ذَوي إلمـ ـام

٥٣. فاســألاه ولا جــواب لديــه ... أيـ ـن عبـ ـاده الطـ ـوالُ القيـ ـام

٥٤. أين عماره الألى عمروه ... دهرهم في تلاوة وصيام

٥٥. أين فتيانه الحسان وجوهاً ... أين أشياخُه أولو الأحلام

٥٦. أي خَطْب وأي رزء جليلٍ ... نالنا في أولئك الأعمام

٥٧. كم خذلنا من ناسك ذي اجتهاد ... وفقيه في دينه علام

٥٨. واندامي على التخلف عنهم ... وقليل عنهم غناء ندامي

٥٩. واحيائي منهم إذا ما التقينا ... وهم عند حاكم الحكّام

٦٠. أي عذْرٍ لنا وأي جوابٍ ... حين نُدعى على رؤوسِ الأنامِ

٦١. يا عبادي أما غَضبتُم لوجهي ... ذي الجلال العظيم والإكرام

٦٢. أخذلتُم إخوانكم وقعدتُم ... عنهم ويحكم قُعود اللئام

٦٣. كيف لم تعطفوا على أخوات ... في حبال العبيد من آل حام

٦٤. لم تغاروا لغيرتي فتركتُم ... حرماتي لمن أحل حرامي

٦٥. إن من لم يغَر على حرماتي ... غير كُفْء لقاصرات الخيام

٦٦.كيف ترضى الحوراء بالمرءبعلاً ... وهو من دونِ حرمة لا يحامي

٦٧. واحيائي من النبي إذا ما ... لامني فيهم أشد الملام

٦٨. وانقطاعي إذا هم خاصموني ... وتولي النبي عنهم خصامي

٦٩. مثلُوا قوله لكُم أيها النا ... س إذا لامكُم مع اللوام

٧٠. أُمتي أين كُنْتُم إذْ دعتْني ... حرةٌ من كرائم الأقوام

٧١. صرختْ يا محمدا فهلا ... قام فيها رعاةُ حقي مقامي

٧٢. لم أجبها إذ كنتُ ميتاً فلولا ... كان حي أجابها عن عظامي

٧٣. بأبي تلكُم العظام عظاما ... وسقتْها السماء صوب الغمام

٧٤. وعليها من المليك صلاةً ... وسلام مؤكد بسلام

٧٥. انفــروا أيهــا الكــرام خفافــاً　　وثقــالا إلــى العبيــد الطغــام

٧٦. أبرمــوا أمــرهم وأنــتُم نيــام　　ســوءةً ســوءةً لنــوم النيــام

٧٧. صــدقوا ظــن إخــوة أملــوكم　　ورجــوكُم لنبــوة الأيــام

٧٨. أدركــوا ثــأرهم فــذاك لــديهم　　مثــلُ رد الأرواح فــي الأجــسام

٧٩. لم تُقروا العيون منهم بنصر　　فــأقروا عيــونهم بانتقــام

٨٠. أنقــذُوا سبيهم وقــل لهــم ذا　　ك حفاظــاً ورعيــةً للــذمام

٨١. عــارهم لازم لكُــم أيهــا النــا　　س لأن الأديــان كالأرحــام

٨٢. إن قعــدتُم عــن اللعــين فأنْتُم　　شــركاء اللعــين فــي الآثــام

٨٣. بــادروه قبــلَ الرويــة بــالعز　　م وقبــل الإســراج بالإلجــام

٨٤. من غدا سرجه على ظهر طرف　　فحــرام عليــه شــد الحــزام

٨٥. لا تطيلوا المقام عن جنة الخلـ　　ـد فأنتم فــي غيــر دار مقــام

٨٦. فاشتروا الباقيات بــالعرض الأد　　نى وبيعــوا انقطاعــه بالــدوام

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية

يراقب نحو النص الشعري العام النص نفسه؛ فينظم العلائق المشكلة لإطاره العام ولمكوناته الداخلية، فيجعله منسجماً مع المعارف المحيطة به، ويحمله على أن يكون متماسكاً من الناحيتين السطحية/ المظهرية والعميقة/ الدفينة، فيحدد له استراتيجيات معينة ويترك له اختيار الوسائل والأدوات اللغوية المناسبة لتحقيقها، وذلك حتى يظهر النص حدثاً اتصالياً ينظر إليه بوصفه وحدة واحدة، يمتزج بعضها ببعض، وتنصهر جوانبه المتعددة فيه، فتتماهى لتبدو كلاً موحداً.

وبما أن نحو النص الشعري العام يسوس العلاقات النصية المتبادلة بين تراكيب الوحدات النصية وطرف إنشاء المعنى والسلوك اللغوي لأجزاء الخطاب، فلا بد من محاولة الوقوف على الدلالة العامة للنص الشعري، فهي التي تحكم جميع أنظمته وتضبط تجاذباته مع العالم الخارجي.

وهي في النص تدور حول قضية واحدة وهي رثاء البصرة، وما حل بها وبأهلها من دماء وهلاك؛ وهذا الدمار والهلاك لم يشهده قائل النص، ولكن خبره نما إليه، وأطلع على تفاصيله، فعاش تفاصيله وتألم لها، بل عايشها نفسياً وانتقل بحالته الشعورية من موطن الأمن الذي هو فيه بغداد، إلى مكان الحدث البصرة، وأخذ بإسقاط الحدث على نفسه، ويتحدث بلسان من عاين الحدث واكتوى بناره.

فالبنية النصية الشعرية الكبرى تقوم على التعبير عن هذا الحدث، بمقدار ما تشكّل من ألم نفسي في نفس الشاعر، ونقل هذا الحدث إلى المتلقين، ليصل بهم خلال النص إلى درجة الألم التي وصل إليها، والانتقال بهم إلى حالة الغليان، وهي الحالة التي ينشر معها تفاعلهم الإيجابي مع الحدث، وهو أن يهبوا للانتقام ممن سبب هذا الدمار والهلاك، وهو ذلك الأمير المارق الذي وصفه بالخائن اللعين، ونزع عنه شرعية القيام بالأمر.

وهذه البنية ترتكز في التعبير عن قضاياها والسعي لتحقيقها على خمس قيم؛ وهي: قومية، وسياسية، وتاريخية، وإنسانية، ودينية؛ تجتمع معاً لتشكل محاور البنية النصية الشعرية الكلية.

أما القيمة الأولى، وهي القومية، فقد بدأ بها ليحرك النزعة الموجودة في النفوس البشرية، إذ ينزع الناس - عادةً - للدفاع عن أعراقهم ويغضبون إذا انتهكت محارمهم من الآخرين، ولذلك نجده عمد إليها أولاً بتكون شرارة الغضب التي تحرك نفوس العرب تجاه تلك القومية وهي الزنج، وهو محور مهم في وعي الشاعر الباطني، ولذلك استند إليه، فهذه القومية

(الزنج) لها عند العرب تراث نفسي سيء، سواء أكان على مستوى الشكل أو الفعل، فعلى مستوى الشكل يرتبط الزنج في التراث العربي بقبح المنظر وسوء الطلعة والعبودية والرق فيمن يخالط العرب، وعلى مستوى الفعل لمن لم يخالط العرب فإن مهاجمتهم للمدينة تذكر بماضيهم السيء في مهاجمتهم لمدينة العرب العظمى وأقدس مقدساتهم، وهي مكة، ومحاولتهم، هدم الكعبة.

فالارتكاز على أن المهاجمين من الزنج وترك شركائهم من الأعراق الأخرى - وقد كان لهم في الأمر شركاء من البدو - ليس أمرا عرضياً غفل عنه الشاعر، ولكنه يريد أن يصل بالمتلقين إلى أن من قام الأمر هم من كانوا بينكم عبيداً لكم أو أبناء عبيد، وفي هذا ما يهج النفس عليهم ويجعلها تستفظع فعلهم، وتزداد سخطاً على ما حدث، فهم ليسوا أكفاء حتى يهاجموا مدينة للعرب وسبوا نساءهم بعد قتل رجالهم وتخريب دورهم.

وقد اكتفى الشاعر بما تحمله هذه الكلمة من تراث تناصي بفعل فعله بالنفوس دون أن يأخذ في بسط دلالاتها أو أن يحشد الأسباب التي تصل بالمتلقي إلى حالة الغضب والاستبشاع لما حدث.

وأما القيمة الثانية التي استند إليها في إقامة البنية النصية الكلية فهي القيمة السياسية، وهي أن قائد المهاجمين للبصرة مارق على الدولة الإسلامية المركزية، وهو خائن لحومة الأمة وساع لهدم بيضتها، وهو خائن لعهد الولاء للدولة وخليفتها، ويوصف بالخيانة، ويستحق اللعن، وليس له أن يتخذ من نفسه إماماً، فيحدث باسم إقامته ما حدث.

فالشاعر هنا يتخذ من هذه الخيانة السياسية لعهد الأمة محوراً آخر، ليفجر مشاعر الغضب تجاه ما حدث، إذ إن هذا الفعل بالبصرة ليس له أساس يقف عليه ويسمح له بالتبرير، وهو هنا يتجاوز عن الخوض في الحديث عن شخص هذا القائد، إذ لا يستطيع أن ينفذ إليه من جهة العرق أو النسب، فهو عربي علوي اسمه علي بن محمد، ظهر في أيام الخليفة العباسي المهتدي سنة ٢٥٥هـ، وكان يرى رأي الأزارقة، ولذلك فإنه أغضى عن الحديث عن البعد الشخصي له، ولم يدخل في جدلية فرقته وصلتها بالحق أو الباطل، واكتفى بنفي أحقيته بالدعوة لنفسه أماماً.

وأما القيمة الثالثة، فهي التاريخية والجغرافية لمدينة البصرة، فهي مرتبطة بالخير تاريخياً، إذ كانت أول مدينة عربية إسلامية تبنى خارج الجزيرة العربية، ومثلت منطلق الفتوحات نحو الشرق، والاستراحة التي يحط فيها المشرق والمغرب وملتقى المسافرين وطلبة العلم والتجار، واحتفظت بهذه المكانة على مدى تاريخ العرب والمسلمين، وعبر عصوره

المتعاقبة ولم تسبقها في المكانة أو الشهرة إلا بغداد عندما صارت حاضرة الدولة العباسية، وتكاد تكون المحطة الأولى لكل داخل إلى العراق من الجزيرة العربية والرئة الثانية لبغداد.

وأما القيمة الرابعة، فهي القيمة الإنسانية أو البعد الإنساني، وهي التي وقف معها الشاعر مطولاً، وفصل حديثه فيها، فاتخذ من المشاعر الإنسانية محطة للنفاذ إلى غايته ومرماه، وشرع بتصوير المشهد الإنساني للمدينة أثناء الهجوم عليها، ورسم لهم صورة تجعل من يراها أو يسمع بها يضطرب ويفقد هدوءه؛ فقد بدأ بمشهد آمن لأهل النصرة، والناس فيه على أحسن أحوالهم، ثم قطعه بصورة عبيدهم الآبقين يرمونهم من كل مكان بالنار، ويحملون السيوف، فكانت المفاجأة أكبر من الاحتمال؛ فأسقطت الحاملات الأجنة، وغص الرجال بطعامهم وشرابهم، فإذا حاولوا النجاة من مكان لاقتهم الأسنة والسيوف، فقتل الأخ أمام أخيه، والابن أمام أبيه، والرضيع أمام أمه، وسبيت النساء واغتصبت العذارى واتخذت أيامى بعدما كن حرائر تخدمهن الإماء، ونهبوا البضائع، دخلوا البيوت، وسرقوا الأموال، وفرقوا الشمل، وحرقوا القصور، وعطلوا الحياة، ولم تعد تصلها السفن، وخلت أسواقها، فلا ترى إلا رماداً وبيوتاً مهدمة تظهر منها أشلاء القتلى.

فهذه المناظرة تثير المشاعر الإنسانية؛ فالإنسان بطبعه ينشد الأمن ويرتعب من مفاجآت النقم، ويرفض فظاعة القتل، ولذلك فإن الشاعر اتخذ من المشهد الإنساني المروع الذي صوره طريقاً للوصول إلى ما يريد وهو الثأر، ومحوراً يقيم عليه بنية النص الشعرية الكلية.

وأما القيمة الأخيرة، فهي القيمة الدينية أو الديني، وهي القيمة التي اعتمد عليها وركن إليها في غايته، ولذلك فإنه جعلها في ثلاثة أجزاء، الجزء الأول: أخذ المتلقي بمحاورة مسجد البصرة الجامع وسؤاله عما حل به، فسأله عن عمارة وعباده، من تالين للقرآن وصائمين، شباناً وشيوخاً، نساكاً وفقهاء؛ والجزء الثاني: أخذ الشاعر المتلقي فوقفه أمام الله سبحانه وأدار أسئلة مفترضةً يوجهها المولى سبحانه يوم الموقف العظيم لمن خذل أهل البصرة، وضمنها عتاباً شديداً ختمه بالحكم على المتخاذلين بالطرد من الجنة؛ وفي الجزء الثالث: صور فيه النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ مسائلاً ومعاتباً ومؤنباً للمتخاذلين.

ويلحظ أنه جعل المسلمين الذين يحرضهم في الجزء الأول من محور البعد الديني يسألون المسجد فلا يجيبهم، أما في الجزء الثاني والثالث، فجعلهم يسألون ولا يجيبون، فهم في الجزء الأول قادرين على السؤال والمسجد عاجز عن الإجابة، أما في الجزأين الثاني والثالث فقد جعلهم مسؤولين وعاجزين عن الإجابة، ليحذرهم من مثل هذا الموقف إن اتخذوه ولم ينتقموا لأهل البصرة.

ليصل بذلك إلى فحوى البنية النصية الكبرى التي كانت غاية النص الشعري ومثّلت نحو النص الشعري فيه.

المبحث الثاني: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الكبرى التي انتظمها :

تعبر البنى النصية الشعرية الكبرى عن البنى الدلالية العميقة التي شكلت النص الشعري، وهي بنى ملتحمة بشكل يميزها من غيرها من سائر مستويات النص، كما أنها كافية فيه لتعبر عن محيط ما منه، وتحدد الترتيب الكلي لأجزائه، وتحكم نظامه العام وحركة النص الشعري الداخلية وتشكل التماسك البنيوي الشامل للنص، ويمكن تحديدها من خلال حصر الأركان الهامة التي تتشكل منها في هذا النص والتوقف عند أهم المحطات فيه على النحو التالي:

١. بنية التعبير عن الصدمة النفسية وبث الألم:

١. ذاد عـن مقلتـي لذيـذ المنـام	شـغلُها عنـه بالـدموع الـسجام
٢. أي نومٍ من بعد ما حـلّ بالبـصـ	رة مـن تلكـم الهنـات عظـام
٣. أي نومٍ من بعد ما انتهـك الزنْـ	ج جهـارا محـارم الإسـلام
٤. إن هـذا مـن الأمـور لأمـر	كـاد أن لا يقـوم فـي الأوهـام
٥. لرأينـا مـستَيقظين أمـوراً	حـسبنا أن تكـون رؤيـا منـام

وتمثل هذه البنية القاعدة التي بني عليها هيكل النص، والأساس الذي سوغ من خلاله الحالة الوجودية لبقية البني، ففي البيت الأول أطلق صرخته بالأرق الناتج عن شدة البكاء، وجعل هذه الصرخة على شكل جملة خبرية بث فيها ألمه النفسي وأظهر أنه سبب ذلك هو اشتغاله بالبكاء، فعيناه مشعولتان بذرف الدموع عن النوم.

ثم يردف الشاعر بيته الأول، الذي أخبر فيه عن حالة، بسؤال استنكاري مكرر، مرتين (أي نوم؟) ليتخذ من هذا السؤال بابا للدخول في بسط أسباب غياب نومه، فيخبر بما حل بالبصرة من انتهاك لمحارم الإسلام على أيدي الزنج، ويعلي من صرخته بتأكيد أن ما حدث أكبر من التصور، وهو فوق أن تتخيله في أوهام النوم، وأن ما نراه حقيقة نحسبه حلماً لفظاعته وشناعته.

٢. بنية إسقاط الشرعية:

٦. أقـدم الخـائن اللعـين عليهـا	وعلـى الله أيمـا إقـدام
٧. وتـسمى بغيـر حـق إمامـاً	لا هـدى اللـه سـعيه مـن إمـام

وأراد في هذه البنية أن يتم الإخبار عن الحدث بالإشارة إلى من يقوم عليه، وهو القائـد الذي يقدم نفسه على أنه عربي علوي، وأن يسقط شرعية الأسباب التي تبرر لـه فعـل ذلـك، فوصفه بالخائن اللعين المتجرئ على ا ، والمدعي ما لا يحق له وهو الإمامة، حتـى لا يبقـى مبرر لتفهم ما قام به؛ إذ إنه يعرف أن من يقوم بثورة لتغيير نظام الحكم يهريق من الدماء مـا يهيء له أن يقيم دولته وأن يقصي على سابقتها، وهذا أمر بتفهم في سيرورة التغيرات السياسية وقيام الدول الجديدة، لاسيما أن قائد (الزنج) يتخذ من قيامه على رأس فرقة الأزارقة، والـدعوة لتغيير النظام القائم وإقامة إمام جديد بدلاً من الخليفة الموجودة، مبرراً ما للسيطرة على المـدن ودخولها بالقوة.

٣. بنية التحسر والتفجع والبكاء:

٨. لهفَ نفسي عليـك أيتُهـا البـصـ	ـــرة لهفــاً كمثــل لهــبِ الــضرام
٩. لهف نفسي عليك يا معـدن الخيـ	ـــرات لهفـاً يعـضني إبهـامي
١٠.لهـف نفـسي يـا قُبـةَ الإسـ	ــلام لهفــاً يطــولُ منــه غرامــي
١١.لهف نفسي عليك يا فُرضة البلا	ـــدان لهفــاً يبقــى علــى الأعــوام
١٢.لهـف نفـسي لجمعـك المتفـاني	لهــف نفــسي لِعــزك المستــضام

يعود بهذه البنية ليتصل بالجو النفسي الذي بدأه في البنية الأولى، وهو حالة الدمار الذي حل بالبصرة، فيجعلها كاملة محطة للتفجع والبكاء والعويل والتحسر واعتصار الألـم، ويقيمهـا على ترجيع البكاء من خلال تكرار (لهف نفسي) في كل بيت من مرتين، فيجعل مـن صـوت الرنين والنشيج حالة مليئة بالحزن المصحوب بذكر مناقب المرثي وهو مدينة البـصرة، علـى عادة من يؤبنون شخصاً ما، فهم يذكرون مناقبه أثناء بكائهم ليحافظوا على التمسك بحالة الحزن التي تنتابهم، فيذكرون أسباباً لذلك.

فهو يبكيها كأشد ما يكون البكاء، فقلبه يحترق حزناً، ونفسه تتقطع ندماً، لأنهـا "معـدن الخيرات" و"قبة الإسلام" و"فرضة البلدان". ولأنها جمعت مجداً وعزاً، فأصبح جمعهـا متفانيـاً، وعزها مستضاماً.

٤. بنية وصف الحدث عموماً:

١٣.بينمــا أهلُهــا بأحــسنِ حــالٍ	إذ رمــاهم عبيــدهم باصــطلامٍ
١٤.دخلوهــا كــأنهم قطــع اللَّــي	ل إذا راح مـــــدلَهم الظـــــلام

١٥.طلعوا بالمهندات جِهـ ـراً فألقـ ـتْ حملهـ ـا الحـ ـاملات قبـ ـل التمـ ـام

١٦. وحقيـ ـقٌ بـ ـأن يـ ـراع أنـ ـاس غومـ ـضوا مـ ـن عـ ـدوهم باقتحـ ـام

١٧. أي هـ ـول رأوا بهـ ـم أي هـ ـولٍ حـ ـق منـ ـه تـ ـشيب رأس الغـ ـلام

١٨. إذ رموهم بنـ ـارهم مـ ـن يمـ ـينٍ وشـ ـمال وخلفهـ ـم وأمـ ـام

يجعل الشاعر من هذه البنية منعطفاً نحو وصف ما حدث بأسلوب القصة، فيبدأ من حالها الأول الهانئ الحسن لينتقل إلى بداية الحدث الذي يوثقه، ومبرز عظم المفاجأة مع دخولهم إليها، فهم عبيد لأهل البصرة، ولكنهم تمردوا عليهم فخانوهم، وباغتوهم بالسيوف المشهرة، فلم يستطع البصريون استيعاب الأمر فألقت نساؤهم ما في بطونها من أجنة، وهذا ليس غريبـ ـاً، فالمفاجـ ـأة أكبر من الاحتمال، والنيران تقذف عليهم من كل مكان، ويتخذ من هذه البنية أساساً يبني عليـ ـه تفصل الحدث والنتائج التي ترتب على ما حدث.

٥. بنية تهويل الحدث بتفصيله :

١٩. كم أغصوا من شاربٍ بـ ـشراب كـ ـم أغـ ـصوا مـ ـن طـ ـاعمٍ بطعـ ـام

٢٠. كم ضـ ـنين بنفـ ـسه رام منْجـ ـى فتلقّـ ـ ـوا جبينـ ـ ـه بالحـ ـ ـسام

٢١. كم أخٍ قـ ـد رأى أخـ ـاه صـ ـريعاً تـ ـرب الخَـ ـد بـ ـين صـ ـرعى كـ ـرامٍ

٢٢. كم أبٍ قـ ـد رأى عزيـ ـز بنيـ ـه وهـ ـو يعلّـ ـى بـ ـصارمٍ صمـ ـصام

٢٣. كم مفـ ـدى فـ ـي أهلـ ـه أسـ ـلموه حـ ـين لـ ـم يحمـ ـه هنالـ ـك حـ ـامي

٢٤. كم رضيع هنـ ـاك قـ ـد فطمـ ـوه بـ ـشبا الـ ـسيف قبـ ـل حـ ـين الفطـ ـام

٢٥. كـ ـم فتـ ـاة بخـ ـاتم ا بكـ ـر فـ ـضحوها جهـ ـرا بغيـ ـر اكتتـ ـام

٢٦. كم فتـ ـاة مـ ـصونة قـ ـد سـ ـبوها بـ ـارزاً وجههـ ـا بغيـ ـر لثـ ـام

يشرع في هذه البنية بذكر النتائج التي ترتبت على دخولهم بتلك الكيفيـ ـة، ويعمـ ـد إلـ ـى أسلوب (كم الخبرية) ليجعل منها عماداً يقوم عليه تفصل الحدث وتهويله، فيكررها فـ ـي جميـ ـع

أبيات هذه البنية، ويبدأ حديثه عنه برسم صورة رجل عام يغص بطعامه، وآخر يغص بشرابه، وثالث يروم النجاة فتلقاه ضربة سيف على جبينه، ثم يصور أخاً يرى أخاه مقتولاً مرمياً على الأرض، وأباً يرى أعز أبنائه وهو يضرب بالسيف، وابنا مفدى أسلمه أهله للقتل، لأنهم لم يستطيعوا حمايته، ورضيعاً لم يشفع له صغره فقتلوه، وفتاةً بكراً اغتصبوها علانية أمام الناس، وفتاةً مصونة أخذوها سبيةً بعد أن هتكوا سترها.

فهو من خلال البنى السابقة جميعاً كان يحاور نفسه ويشرح لها أسباب مجافاتها للنوم، ويستطرد في بسط ما جعله يعيش هذه الحالة، ولكنه يأخذ نفسه بعد هذه البنية ليوجه الخطاب نفسياً لمن يسمعه، وكأني بإنسان جالس على حجر ما أمام بيته بدأ يبكي ويولول ويعدد مناقب من يبكي عليه وما حلّ به، ثم يمسح دموعه بيديه ويأخذ نفساً ويلتفت لمن حوله فيزيدهم بسطاً في الشرح، ويبدؤه من البنية التالية، ليصل الخطاب الشعري بعضه ببعض.

٦. بنية استئناف وصف الحدث للعامة:

٢٧. صبحوهم فكابد القوم منهم   طولَ يومٍ كأنه ألفُ عامِ

٢٨. ألفُ ألف في ساعة قتلُوهم   ثم ساقوا السباء كالأغنام

يستأنف في هذه البنية وصفه للحدث مرة أخرى بما يجعل المتلقي لا يستغرب عدم قدرة أهل البصرة على مقاومة المهاجمين، فقد فاجأوهم صباحاً وكابدوا منهم يوماً ثقيلاً، وقتلوا منهم مليوناً في ساعة وساقوا النساء سباياً.

ويتخذ من الجمل الخبرية وسيلة لهذا الوصف كي تكون فاصلاً بين الجمل الاستفهامية السابقة القائمة على (كم الخبرية) ونوع جديد من الاستفهام يقوم على اسم الاستفهام (من)، ليوجه به السؤال إلى المتلقين ويشركهم في استعظام الحدث، ويقطع قص ما حدث، ليمكن الحدث من الولوج إلى مخيلة المتلقي والثبات فيها.

٧. بنية تكرارية لوصف ما حدث لوصف ما حلّ بالنساء:

٢٩. من رآهن في المساق سبايا   داميات الوجوه للأقدام

٣٠. من رآهن في المقاسم وسطَ الز   زنج يقَسمن بينهم بالسهام

٣١. من رآهن يتَخذن إماء   بعد ملْك الإماء والخُدام

فمع أنه تحدث عما حلّ بالنساء من سبي وهتك للستر وللأعراض إلا أنه أعاده بسؤال من قد يكون رأى ما حل بهن ليثبتَ هذا الخطب الجللَ في نفوس المتلقين، فيعيد تصويرهن وهن يسقن داميات الوجوه والدم بسيل من وجوههن إلى أقدامهن، وهن يقسمن بين من اقتادوهن (الزنج) بالقرعة، معيداً التذكير بأنهن كن حرائر يتخذن الإماء، فحولهن الزنج إلى إماء، وهذا أقصى ما تأنف النفس منه، ويعز عليها تحمله، فتثور معه وتتخذ موقفاً حازماً، وهذا يدور ضمن الحلقات التي ينشئها الشاعر للوصول إلى غايته المرجوة وهي الانتقام لأهل البصرة.

٨. بنية العودة لبث الألم النفسي للشاعر:

٣٢. ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلا	أُضرم القلب أيما إضرام
٣٣. ماتذكرتُ ما أتى الزنج إلّا	أوجعتَني مرارةُ الإرغام

يجعل الشارع من هذين البيتين بنية فاصلة بين مواصلة تفصيل ما حدث بكل ما بالبصرة، ليعود بها مرة أخرى معبراً عن حرقة قلبه ومرارة وجعه عندما يتذكر ما أتى عليه الزنج، فينتقل بالنص مجدداً للحديث عما حل بالمال.

٩. بنية الحديث عما حدث بالمال:

٣٤. رب بيعٍ هناك قد أرخصوه	طال ما قد غلا على السوام
٣٥. رب بيت هناك قد أخرجوه	كان مأوى الضعاف والأيتام
٣٦. رب قصرٍ هناك قد دخلوه	كان من قبل ذاك صعب المرام
٣٧. رب ذي نعمة هناك ومالٍ	تركوه محالفَ الإعدام
٣٨. رب قوم باتوا بأجمع شَملٍ	تركوا شملَهم بغير نظام

يواصل الشاعر سيره في هذه البنية متسلسلاً مع الأحداث بحسب أهميتها، فقد بدأ باختراق الأمن وقطع الطمأنينة، ثم قتل الرجال، ثم قتل الأخوة والأبناء والأطفال، ثم سبي النساء، ليصل إلى ما حلّ بالأموال من نهب وسرقة، فيذكر نهب البيوع والتجارة ثم اقتحام البيوت العادية والقصور، وتفريق شمل الأسر والعائلات.

ويعتمد في هذه البنية على حرف الجر (رب)، وهو حرف لإفادة معنى التكثير مع إفادة معنى تقليل النظير[١]، ليشير إلى كثرة الحالات التي وقع فيها الفعل على هذه النوعية التي يعـز وجودها في المجتمعات، فالبيع الثمين يكون نادراً ولكنهم لم يتركوا بيعاً ثميناً إلا وأوقعـوا منـه مثل هذا الأمر، والبيت الذي يكون مأوى للضعاف والأيتام قليل ولكنهم جاؤوا عليهـا جميعـاً، والقصور قليلة فليس جميع بيوت الناس قصوراً ولكنهم أكثروا من هذا الحدث مـع القـصور، وكذلك أصحاب النعمة والمال والذين كان شملهم مجموعاً.

١٠. بنية الانتقال النفسي إلى المكان الجغرافي وتفقد المكان عامة:

٣٩. عرجا صاحبي بالبـصرة الزهـ ـ	راء تعـ ـ ـريج مـ ـ ـدنف ذي سـ ـ ـقام
٤٠. فاسـ ـألاها ولا جـ ـواب لـ ـديها	لـ ـ ـسؤال ومـ ـ ـن لهـ ـ ـا بـ ـ ـالكلام
٤١. أين ضوضاء ذلـك الخلـق فيهـا	أيـ ـ ـن أسـ ـ ـواقُها ذواتُ الزحـ ـ ـام
٤٢. أيـن فُلْـك فيهـا وفُلْـك إليهـا	منـ ـشآتٌ فـ ـي البحـ ـر كـ ـالأعلام
٤٣. أين تلك القـصور والـدور فيهـا	أيـ ـ ـن ذاك البنيـ ـ ـان ذو الإحكـ ـ ـام
٤٤. بـ ـدلتْ تلكُـ ـم القـ ـصورِ تـ ـلالا	مـ ـ ـن رمـ ـ ـاد ومـ ـ ـن تُـ ـراب ركـ ـام
٤٥. سـ ـلطَ البثْـ ـقُ والحريـ ـقُ علـ ـيهم	فتـ ـ ـداعت أركانُهـ ـ ـا بانهـ ـ ـدام
٤٦. وخلتْ مـ ـن حلولهـ ـا فهـ ـي قفْـ ـر	لاتـ ـرى العـ ـ ـين بـ ـ ـين تلـ ـ ـك الأكـ ـام
٤٧. غيـ ـر أيـ ـد وأرجـ ـل بائنـ ـات	نُبـ ـ ـذَتْ بيـ ـ ـنهن أفـ ـ ـلاقُ هـ ـ ـام
٤٨. ووجـ ـوه قـ ـد رملتهـ ـا دمـ ـاء	بـ ـأبي تلكـ ـم الوجـ ـوه الـ ـدوامي
٤٩. وطئـ ـتْ بـ ـالهوان والـ ـذل قـ ـسراً	بعـ ـد طـ ـول التبجيـ ـل والإعظـ ـام
٥٠. فتراهـ ـا تَـ ـسفي الريـ ـاح عليهـ ـا	جاريـ ـ ـات بهبـ ـ ـوة وقتـ ـ ـام
٥١. خاشـ ـعات كأنهـ ـا باكيـ ـات	باديـ ـ ـات الثغـ ـ ـور لا لابتـ ـ ـسام

---

[١] انظر: المرادي، الحسن بن قاسم، (٧٤٩ هـ). **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، (ط١)، بيروت: دار الكتب العلمية، سنة ١٩٩٢، ص ٤٣٧ – ٤٥٨.

يحول الخطاب في هذه البنية إلى صاحبين مفترضين ـ على عادة الشعراء ـ ويطلب منهما أن يعرجا على البصرة التي كانت زهراء جميلة، ولكن هذا التعريج له وصف، فهو أن يكون تعريج مريض يشرف على الموت، لأن من يعرج سيموت، أو أنه أراد بذلك أن يهيئ نفسية من سيعرج إلى سوء قد يحلّ بها، فاستدعى المرض مع المعرجين ليكونا جاهزين لما سيحل بهما.

ويطلب منهما أن يسألاها ـ دون توقع الإجابة ودون أن يتوقعا منها كلاماً ـ أين مظاهر الحياة العامة التي كانت بها من ازدحام في الأسواق وضوضاء في شوارعها وفلك في خليجها؟ وهذه هي المظاهر العامة التي تدل على وجود الحياة الطبيعية، بل أبعد من ذلك: أي قصورها المحكمة؟ وأين دورها المبنية؟ فغياب مظاهر الحياة الطبيعة لا يعني غياب الدور والقصور، ولكن الأمر مختلف هنا.

ويتحول من أسلوب الاستفهام الذي أقامه على لسان صاحبيه إلى أسلوب الإخبار عما آلت إليه الأمور في البصرة، ويتولى هو الإجابة عنها، فهي كما حكم عليها لا تستطيع أن ترد جواباً أو أن تدير حواراً.

ويبدأ الإخبار عن أفظع ما في الأمر وهو حرق البيوت والقصور وهدمها، إذ إن توقف الحياة الطبيعية في الأسواق والشواطئ أهون من هدم البيوت وحرقها؛ ثم يشرح الأحداث التي أدت إلى هدم البيوت وحرقها ليعود مرة أخرى مع الحدث من زاوية أخرى، وهو أسلوب عرف به الشاعر ابن الرومي، فهو يأخذ معنى ما فيبقى معه ويقلبه من جميع أطرافه حتى لا يبقى فيه قولاً لقائل.

فبعد أن أخبر عن حال البيوت والقصور شرح كيفية وصولها إلى هذا الحال، وهو أن القصف والحرق سلطا عليها فتهدمت، وأصبحت خالية من أهلها ولا ترى فيها أحداً، غير أن ترى أشلاء مطروحة يظهر بعضها من تحت أنقاض البيوت والقصور، فترى الأيدي والأرجل المقطوعة والرؤوس المفلوقة والوجوه المعفرة بالدماء المختلطة بالرمال، وترى الرياح تسفي الرمال على هذه الوجوه التي كانت معظمة مبجلة، فهي مغبرة خاشعة، والأفواه مفتوحة ولكن من أثر ما حل بها وليس لأنها تبتسم.

فهو يجيل النظر في هذا المشهد كأن يوجه عين الكاميرا في هذه البنية إلى مشهد عام عن بعد وهو الأسواق والشطئان، فلا يرى أحداً، فيتجه صوب البيوت والقصور فيجدها مهدمة محروقة، فيقترب بالكاميرا إلى أنقاض البيوت فيرى أشلاء، فيسلطها على بعضها سريعاً ثم يتوقف عند مشاهد الوجوه، فيطيل المكث عندها ويقدم للمتلقي صورة مكبرة للوجه، فيرقب

الحركة المحيطة به فيجدها الرياح تسفيها التراب، ويسلط عين الكاميرا على الفم فيراه مفتوحـاً ولكن (ليس لابتسام)، وكأنه يضع لك الصورة الأخيرة التي التقطها ويستحضر صـورة قديمـة مخزنة لتلك الأفواه، وهو صورة باسمة، ويجعلك توازن بينهما.

١١. بنية الإلمام بالمسجد الجامع وتخصيصه دون غيره[1]:

٥٢. بل أَلِما بـساحة المـسجد الجـا — مـع إن كُنْتُمـا ذَوي إلمـام

٥٣. فاسـألاه ولا جـواب لديـه — أيـن عبـاده الطـوالُ القيـام

٥٤. أيـن عمـاره الألـى عمـروه — دهـرهم فـي تـلاوة وصـيام

٥٥. أين فتيانـه الحـسان وجوهـاً — أيـن أشـياخُه أولـو الأحـلام

ينقل عين الكاميرا في هذه البنية نحو مكان آخر، وهو عنوان المدينة وقـصبتها، وهـو ساحة المسجد الجامع، فيطلب من صاحبيه الانعطاف نحو المسجد وأن يلتقطا له مشهد سـاحته، وأن يسألاه كما سألا عامة المدينة، وهو يخبرهم مسبقاً ألا جواب لديه.

فيطلب أن يسألاه عن عماره الذي يعمرونه بالتلاوة والعبـادة، وعـن فتيانـه الحـسان وجوها، وعن شيوخه أولي الأحلام، ويحاول أن يسلط الضوء على عمار المسجد من حيث الفعل

---

[1] تشير الدراسات التاريخية إلى أن "المسجد كان واسعاً إذ كان فيه ثمانية عشر باباً، وكل باب يسمى باسم قبيلة، وقيل إنه كان في حيطانه الخارجية أربعة عشر ألف مربط لدواب المصلين، وقد تعرض المسجد للحرق عدة مرات أولها هذه المرة على يد صاحب الزنج في ليلة ٧ شوال (٨٧٠ م/ ٢٥٧ هـ) ، حيث أمر بهدم الجامع وحرقه، وبعد تلك النكبة تم أصلاح ما احترق منه وما تهدم،... وكان المسجد يعج بجموع الطلاب، والداخل فيه لا يسمع إلا صرير الأقلام ودوي الطلاب درسا وإملاء كدوي النحل، حتى إنه كان يقف عند رأس بعض المشايخ مستمليان يسمعان الناس ما يمليه عليهم الأستاذ، ويعرف اليوم باسم (خطوة الإمام علي) ، بسبب زيارة الإمام له ايام خلافته سنة ٣٦هـ، وكان جامعة علمية استقطبت طلبة العلم من مختلف أرجاء العالم الإسلامي وقتذاك، ولا يزال الى اليوم شاخصاً، وهو اليوم من الأماكن الأثرية السياحية في البصرة ، ولا زالت تقام فيه الصلاة.(انظر:ابن كثير الدمشقي، (ت: ٧٧٤هـ). **البداية والنهاية**، (ط١). دار الريان، القاهرة، ١٩٨٨،ج١١، ص٣٤؛ والأعظمي، علي ظريف، (ت١٩٥٨)، **مختصر تاريخ البصرة**. (ط١)، تح: عزة رفعت، القاهرة: دار الثقافة الدينية، ١٩٨٩، ص٤٧٧.

والشكل، فهم من حيث الفعل عباد يقضون وحصرهم فيه بين الصلاة والتلاوة والصيام والقيـام، وهم من حيث السمت ذوو وجوه حسنة إن كانوا فتياناً، وذوو أحلام رزينة إن كانوا شيوخاً.

وفي هذا التكثيف لصورة العمار مغزى، وليس عرضاً إن يجمع فـيهم حـسن الـدين والخَلق والخُلق، وإنما يريد أن يجعل منهم ضحية تستحق التضحية والانتقام لها.

١٢. بنية استشعار المصيبة والتحمل الذاتي للمسؤولية والندم على التقصير:

٥٦. أي خَطْــب وأي رزء جليــلِ   نالنــا فــي أولئــك الأعمــام

٥٧. كم خذلنا من ناسك ذي اجتهـاد   وفقيـــه فـــي دينـــه عـــلام

٥٨. واندامي على التخاـف عـنهم   وقليــل عــنهم غنــاء نــدامي

وتمثل هذه البنية مفتتح الخطاب الشعري الموجه للمتلقين من أجـل تعبئـتهم للنهـوض للانتقام من المعتدين وهم الزنج وقائدهم، وفيها يتساءل الشاعر - بعد أن أخذ بتفصيل الأحداث السابقة - عن عظم ما جلّ بالمسلمين من مصيبة، ولكنه يتحدث في هذه البنية بصيغة (نحـن)، ليجعل من نفسه والمتلقين طرفاً في الصراع وجزءاً مباشراً من المصيبة، ولذلك نجده يقول (أي رزء جليل نالنا)، ويجعل من أولئك الشيوخ الذين قتلوا في البصرة أعمامـاً لـه، وعليـه فـإن المصيبة قد أصابته، مع أنه ليس بينه وبينهم نسب دموي، فهو يعرف أنه مـن أصـل رومـي، والقتلى عرب؛ ولكنه انضوى في خطابه تحت لواء الدين فجعل من نفسه شريكاً فـي المـصيبة وجزءاً من الرد عليها.

وبعد أن جعل من نفسه جزءاً من المصيبة تحول في البيت التالي ليدخل نفـسه ضـمن دائرة المسؤولية عما حدث، فقال: (كم خذلنا)، وهو يقصد نفسه والمجموع العام مـن المتلقـين، ولكنه ينتقل من استشعار المسؤولية الجماعية تجاههم إلى ضرورة تحمل مسؤولية كل فرد لمـا حدث، فالأمر ليس فرض كفاية بعد وقوع المصيبة ولذلك تجده يقول:

واندامي على التخاف عـنهم   وقليــل عــنهم غنــاء نــدامي

فواجب الدفاع كان فرض كفاية قبل الحدث، والمصيبة كانت جماعية بعد الحدث، ولذلك قال: (أي رزء نالنا)، و(كم خذلنا)، ولكن الدفاع أصبح فرض عين بعد وقوعه، ولذلك نجده قـد

قال بعده: (واندامي ... ندامي)، فنسبة إلى ضمير المفرد ليتحمل مسؤوليته الفردية تجاه الحـدث والقيام بالواجب الفردي، وهي لفتة ذكية جداً من الشاعر إن فكر بالأمر على هذا النحو.

١٣.البنية الاستباقية الأولى: وهي بنية استشعار الواجب والمحاسبة الدينية والعقـاب الإلهي استدعى فيها نصا بعديا من حيث الزمن[1]:

٥٩. واحيـائي مـنهم إذا مـا التقينـا   وهـم عنـد حـاكم الحكّـام

٦٠. أي عـذْرٍ لنـا وأي جـوابٍ   حـين نُـدعى علـى رؤوسِ الأنـامِ

٦١. يا عبـادي أمـا غَـضبتُم لـوجهي   ذي الجـلال العظـيم والإكـرام

٦٢. أخـذلتُم إخـوانكم وقعـدتُم   عـنهم ويحكـم قُعـود اللئـام

٦٣. كيف لـم تعطفـوا علـى أخـوات   فـي حبـال العبيـد مـن آل حـام

٦٤. لـم تغـاروا لغيرتـي فتـركتُم   حرمـاني لمـن أحـل حرامـي

٦٥. إن من لـم يغَـر علـى حرمـاتي   غيـر كُـفْء لقاصـرات الخيـام

٦٦.كيف ترضى الحـوراء بـالمرءبعلاً   وهـو مـن دون حرمـة لا يحـامي

تتصل هذه البنية بالسابقة أوثق الاتصال، فأسلوب الندبة (وا) الذي ختم به الـسابقة هـو الذي بدأ به اللاحقة، والإحالة بضمير المفرد هي ذاتها، فالمسؤولية فردية في هذه البنيـة كمـا كانت في السابقة أيضاً، ولكنها هنا تأخذ طابعاً جدياً أكثر من قبـل، لأنهـا تـرتبط بالمحاسـبة الشخصية يوم الحساب أمام ا ، والمحاسبة تكون هناك فردية بالمطلق، ولا سـبيل للتحايـل أو التهرب، وهي برأيه على مرحلتين؛ الأولى: يتقدم فيها أهل البصرة المخذولون ـ إن خـذلوا ـ لمحاسبة كل فرد على حدة أمام ا سبحانه، والثانية: تتم فيها المحاسبة من ا سـبحانه، فهـو الحاكم الحكم يحكم بين عباده فينتصف لأصحاب الحقوق ويعاقب المقصرين في أداء الواجب.

ولذلك تجده يرسم مشهداً لليوم الآخر، يدعى فيه المقصرون من ا على رؤوس الأنام، فيسألهم ا عن دورهم في الثورة والغضب لدينه، ويعاتبهم عتاباً شديداً، ويبكتهم تبكيتا طـويلاً، ويحرمهم من دخول الجنة، ويطردهم إلى النار.

فهو باستشعار هذا الموقف أمام ا يحمل الناس مسؤلياتهم ويترك تفاعل المـتلقن مـع الحدث لأديانهم ولما سيواجهون من عقاب في الآخرة، وذلك يوم تكون فيه المكاشفة ممن يعلـم

---

(1) انظر: المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن**، ص٣٠٨-٣٠٩.

السر وأخفى، وممن يملك أن يعاقب فيحرم من الجنة ويطرد إلى النار، لأن من لم يحامي عـن حرمات ا فليس بأهل أن يكون بعلا للحور العين.

١٤. البنية الاستباقية الثانية: وهي بنية اسدعاء الخطاب النبوي والانتقال إلى مرحلة زمنية لاحقة يلام فيها المتخاذلون ويحاسبون:

٦٧. واحيـائي مـن النبـي إذا مـا	لامنـــي فـــيهم أشـــد المـــلام
٦٨. وانقطاعي إذا هـم خاصـموني	وتـــولي النبـــي عـــنهم خـــصامي
٦٩. مثلُـوا قولـه لكُـم أيهـا النـا	س إذا لامكُــــم مـــــع اللـــــوام
٧٠. ٌأمتـي أيـن كُنْـتُم إذْ دعتْنـي	حـــرةٌ مــــن كـــرائم الأقـــوام
٧١. صـرختْ يـا محمـدا فهـلا	قـــام فيهـــا رعـــاةُ حقـــي مقـــامي
٧٢. لم أجبها إذ كنـتُ ميتـاً فلـولا	كـــان حـــي أجابهـــا عـــن عظـــامي

يبدأ هذه البنية بندب حظه من الندم، وما يلاقيه من حياء من النبي عندما يراه في يـوم القيامة، إذ يخيل أنهم يلومونه أمام النبي وأنه يستحي منهم عند المواجهة مع النبي (ص)، وهـو يشاكل البنية السابقة في أن الحياء محال إلى ضمير المفرد، ولكن هذا الموقف يختلـف فـي أن النبي - صلى ا عليه وسلم- هو الذي يتولى المخاصمة عنهم والمحاججة لهم، وهو الذي يلوم كل فرد من المتقاعسين عن نصرتهم.

ويطلب الشاعر من المتلقين أن يتخيلوا مما سيقوله لهم النبي- صلى ا عليـه وسـلم- لهم لائماً على تقصيرهم، وأن النبي - صلى ا عليه وسلم- سيعتبر هـذا التقـاعس خـذلاناً شخصياً له، فحرائر البصرة تلوذ به، وهو ميت، ولكن يجب على كل أمته أن يقومـوا مقامـه، بيجيبوهن نصرة له، وأن النبي صلى ا عليه وسلم يقول لم يحل بيني وبين إجابتهن إلا أننـي ميت.

وفي هذا تعميق للبنية السابقة وتأكيد لها وإحاطة لها من كل جوانبها، لأنها تمثل لحظـة توتر حاسمة في إيصال المتلقين إلى البنية الأخيرة، ولذلك نجد الشاعر يزيد فيها إمعاناً بتفديـه عظام النبي والدعاء بالسقيا لها، لأنها الآن محمومة غضباً على التهاون في نصرة أهل البصرة.

١٥. بنية عودة الخطاب الواقعي وتغدية النبي (ص) والصلاة عليه:

٧٣. بـأبي تلكُـم العظـام عظامـا وسـقَتْها الـسماء صـوب الغمـام

٧٤. وعليهـا مـن المليـك صـلاةً وسـلام مؤكـد بـسلام

يمسك الشاعر في هذه البنية بكلمة من خطاب النبي (ص) ويجعلها محور هذه البنية، وهي "عظام" النبي (ص)، فيصرخ إلى حالة الواقع ـ بعد أن طوف مع التخيلات والصور الافتراضية ـ فيغدي تلكم العظام ويستسقى لها ويصلي عليها سلاماً مؤكداً.

١٦. بنية الجهاد والثأر:

٧٥. انفـروا أيهـا الكـرام خفافـاً وثقـالا إلـى العبيـد الطغـام

٧٦. أبرمـوا أمـرهم وأنـتُم نيـام سـوءةً سـوءةً لنـومِ النيـام

٧٧. صـدقوا ظـن إخـوة أملـوكم ورجـوكُم لنبـوة الأيـامِ

٧٨. أدرِكوا ثـأْرهم فـذاك لـديهم مثـلُ رد الأرواحِ فـي الأجـسامِ

٧٩. لم تُقروا العيون مـنهم بنَـصرٍ فـأقروا عيـونهم بانتقـام

٨٠. أنقـذُوا سـبيهم وقـل لهـم ذا ك حفاظـاً ورعيـةً للـذمام

٨١. عـارهم لازم لكُـم أيهـا النـا س لأن الأديـان كالأرحـام

٨٢. إن قعدتُم عـن اللعـين فـأنْتُم شـركاء اللعـين فـي الآثـامِ

٨٣. بـادروه قبـلَ الرويـة بـالعز م وقبـل الإسـراج بالإلجـام

٨٤. من غدا سرجه على ظهرِ طرف فحـرام عليـه شـد الحـزام

٨٥. لا تطيلوا المقام عن جنة الخلـ ـد فـأنتم فـي غيـر دار مقـام

٨٦. فاشتروا الباقيات بـالعرض الأد نـى وبيعـوا انقطاعـه بالـدوام

وبهذه البنية التي عاد فيها الشاعر للواقع، فإنه مهد الطريق أمام الخطاب المباشر الموجه منه إلى المتلقين، ولذلك نجده يثوي وراء الجمل الأمرية، ويتصل بالمتلقين ويخاطب أعيانهم تصريحاً لا تلميحاً. تشبه هذه البنية أن تكون جنياً للثمار، فبعد أ ن طوف في النص ـ بين بث للألم الشخصي، وتحسر على ما وقع، واستشار لفظاعة الموقف، وتحذير من التراخي عن الثأر

لهم - يصرح بما يريد، ويطلب من المتلقين القيام بمسؤولياتهم، ويبدأ أمره بعبارة تناصية تصل بالسياق النصي الداخلي، وترتبط بالبنية السابقة ارتباطاً وثيقاً، فقوله:

أبرمــوا أمــرهم وأنــتُم نيــام   ســـوءةً ســـوءةً لنـــوم النيـــام

يتناص مع قوله ا سبحانه: (انفروا خفافاً وثقالاً)، بل هو اقتباس وأخذ مباشر له، ليكون متصلاً بسياق الخطاب المباشر للمتلقين في هذه البنية.

ويجعل الشاعر هذه البنية أطول البنى النصية، لأنها حالة التنفيس عن الحرقـة والألـم والكبت التي عاشها النص، وهي الانطلاقة نحو المستقبل، ومنها يكون الحشد الحقيقـي للعمـل، ولذلك فإنه يستنفد فيها أقصى طاقاته، ويستفرغ فيها أساليب شتى، فهو يزاوج بين الأمر والخبر: (انفروا/ أبرموا أمرهم)، (صدقوا/ رجوكم)، (أدركوا/ لم تُقروا)، (فأقروا وأنقذوا/ عارهم لا زم لكم)؛ (بادروه/ أنتم شركاء)، (لا تطيلوا المقام/ أنتم في غر دام مقام)؛ ويـشحذ الهمـة ويقـوم بالتأنيب: (انفروا/ انتم نيام)، (أقروا عيونهم بانتقام/ لم تقروا عيونهم بنصر)؛ ويمدح ويذم: (أيها الكرام/ وانتم نيام سوءة سوءة لنوم النيام)، ويجمع بين أسـاليب الأمـر، والنهـي، والـشرط، والترغيب والترهيب، ويحثهم حثاً كثيفاً حتى إنه لا يدع من الوقت لأهدهم ما يـسمح بإسـراج فرسه والجامها، فهو يرى أن العزم لا ينبغي أن يسمح بالتأخير وترك الباقيات في جنان الخلـد من أجل عرض الدنيا المنقطع.

ويلاحظ أن الشاعر كان يحمل ما جاء في هذه البنية مدفوعاً بالنص من أ ولـه إلـى أن يصل إلى هذه البنية، فقد كان يحشد النص من الوصول إليها، فهي تمثل ثمرة الـنص الـشعري التي يجنبها، وفي الوقت نفسه الأساس الذي أقامه عليه، فكأن النبي النـصية الأخـرى - عـدا الأولى - أنهار تجري معاً حتى تصب في مصب واحد مشترك، ولذلك نجد أنها حافظت علـى النسق الخطابي الذي جعل منه سلاسل متوازية، تواءمت فيما بينها، وانسجمت في محمولاتهـا الدلالية، وحافظت على الوحدة النفسية للمتلقي، وتفاعلت مكوناتها البنائية، وتضافرت مقومـات صلابتها واستمراريتها، وجاءت ضمن ترتيب منطقي مبني على سياق نصي داخلي وخـارجي موحد، فكانت ظاهرتها التماسك والانسجام ماثلين فيها، بما انضوت عليه مـن تـشاكل بنيـوي وتناسل دلالي وتعالق منطقي تراتبي جعلت للنص بنية نصية شعرية مخصوصة ومكونـة مـن وحدات أدنى منها، وهي وحدة لا تختزل في الوحدات التي تكونها، بل تعطها ديناميكية في تحقق الاستراتيجيات المنشودة ليتشكل "نحو النص الشعري".

تبين، إذا كيف تحكم "نحو النص الشعري" بالبني النصية الشعرية الكبرى، وذلك من خلال العلاقات الدلالية القائمة بين الخطاب والأفكار والتصورات الوحدوية المبثوثة في النص عموماً والنبي النصية الكبرى خصوصاً، إذ كانت بؤرة النص هي عرض ما حل بالبصرة من دمار وهلاك، وحشد الناس وبعثهم من أجل الانتقام لها، وبناء عليه فقد توزع شمولها على هيئة وقفات تناسلها النص بعزوبة ويسر وهدوء، وخضعت لتنظيم فرضه التقاء وحداتها الدلالية والوظيفة الإ بلاغية والتواصلية، فتماسكت كل بينة بما تسبقها وبما تليها، وذلك دون أن يكون تَوالد الأفكار النصية الشعرية بمنأى عن العلامات العرفية المتواضع عليها بين المتلقين.

المبحث الثالث: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الصغرى - وصفا وتحليلا:

١. ذاد عن مقلتـي لذيـذ المنـام شغلُها عنه بالـدموع الـسجام

مثلت هذه البنية الإخبارية الصارخة فرشاً تمهيدياً لسيرورة النص الشعري، وضمت محمولات شعورية دافقة، وهي منتقاة لتقوم بهذا الدور، وهو التعبير عن أقصى درجات الشعور بالحزن والغضب لإثارة انتباه المتلقي نحو القضية المطروحة، وهي ما حدث في البصرة.
فهو يستخدم الفعل (ذاد)، وهو بمعنى أبعد، بصيغته الماضية ليخبر أن الأمر وقع وصار مؤكداً، وليس ضمن التوقع أو مرحلة الوقوع، أي أنه يحيا هذه المرحلة بحكم وقوعها.
ويستخدم (عن مقلتي) محالة إلى ضمير المتكلم (الياء) لأنه يصف حالة الشخصية، ويعرض صورة نفسه قبل يدخل غيره في هذا الخطاب، لأنه هو الذي يعبر عن الحدث، ومن يعبر عن حدث ما هو أولى الناس بأن يعيش نفسياً مع هذا الحدث.

ويختار التعبير عن النوم بـ (لذيذ المنام) لأن الإنسان لا يبكي نومه المؤرق، وما لا يلتذ به، فقد يأرق الإنسان، وقد لا يحب النوم، وهذا ليس خبراً مهماً يلقى على الناس، ولكن أن تكون دواعي اللذة في النوم قائمة ولا تتحقق فهذا مما يستدعي الانتباه، ويشد الأنظار نحو تلقي السبب، وهو أن مقلتيه مشغولتان بتساقط الدموع الغزيرة؛ فتأخير الفاعل جعل الأعناق تشرئب، والعيون تفتح، والآذان تصغي تطلعاً لمعرفته.

فالخبر المطروح في هذه البنية يقدم على جرعات وفقاً لما يراه الشاعر؛ أما الأولى؛ فهي أن النوم قد طُرد مع لذته به، والثانية: أن عينيه مشغولتان عن النوم، والثالثة: أنها شُغلت بالدموع الغزيرة، فعند تلقّي الأولى تُطلّب الثانية، والثانية تتهالك على الثالثة، ولكن الثالثة لا تفي بالحاجة إلى تمام المعرفة، ويبقى الأمر معلقاً، وهو تعليق قصدي منشود، ينشده الشاعر تمهيداً لمجموع البنى النصية الشعرية اللاحقة، فمنها ستنطلق مجموعة البنى النصية المتناسلة واحدة تلو أخرى، وهي التي ستعبد الطريق أمام "نحو النص الشعري"، فيخضع النص إلى ترتيب نصي متّسق تركيبياً ومنسجم خطابياً ومتوافق منطقياً.

فمن هذه البنية النصية يفتح المجال أم البنية النصية التالية، وهي بنية استفهامية المقصود منها فهم الطلب والمراد بها تهويل الأمر تفخيمه وإظهار الأسى والتحسر.

٢. أي نوم من بعد ما حـلّ بالبـصـرة مـن تلكـم الهنـات عظـام

اشتقت هذه البنية من البنية الأولى، فبعد أن ذكر طرد دموعه انسجام للنوم من مقلته طلب الاستفهام عن نوع النوم الذي يمكن أن يأتيه بعد ما حلّ بالبصرة، ولم يكتف بما يثيره هذا

الاستفهام من معاني التهويل، بل وصف ما حلّ بها بأنه هنات عظام، فهو "لا يتصدى لمعنى أو المشهد إلا واستنفذه ولاحقه حتى يستوفي غاية القول فيه، ثم إن الملاحقة جعلت في قصيدته وحدة وتماسكاً"[١].

فهذه البنية تعضد السابقة من حيث كونها هولت الأمر بالاستفهام وبالوصف للهنات بأنها عظام، وهي تؤسس للاحقة من حيث كونها أخبرت عن سبب غياب النوم وهو (ما حلّ بالبصرة من هنات عظام)، فحددت مكان الحدث ولكنه ذكرته دون إشارة لمن أحدثه.

٣. أي نومٍ من بعد ما انتهك الزنْـ ج جهـــارا محـــارم الإســـلام

تمثل هذه البينة امتداداً للبنية السابقة فهي تكرر السؤال تعظيماً للحدث وتوضح من قام بالحدث وتدخل مصطلحاً جديداً إلى الدائرة النصية الشعرية للتأسيس عليه في بنى نصية قادمة، وفي هذه البنية يكون قد رفع مستوى التهويل إلى درجة كافية لا تدع مجالاً لإنكار غياب النوم عن مقلته، فانتهاك محارم الإسلام وحده كفيل بأن يطرد النوم من العيون، فكيف به إذا كان (جهاراً)، وعلى أيدي (الزنج)؟! فالمجاهرة بانتهاك المحارم أعظم من انتهاكها، وانتهاكها على أيدي (الزنج) الذين ارتبط وجودهم في المجتمع بالعبودية وسوء المظهر أعظم من الأمرين معاً.

٤. إن هذا مـــن الأمـــورِ لأمـــر كـــاد أن لا يقـــوم فـــي الأوهـــام

تحيل هذه البنية نفسها إلى سابقتها من خلال اسم الإشارة (هذا)، وهي ترتبط بهما ارتباطاً عضوياً، فـ (هذا) يشير إلى (انتهاك الزنج العظيم لمحارم الإسلام في البصرة)، فبعد أن وضح الأمر صار عود إلى معنى التهويل في البيت الأول متاحاً، فأكده بحرف التوكيد وبأنه لا يقوم في أضغاث الأحلام، والتأكيد كان التعظيم الأمر وليس لوقوعه، فلم يقف عنده إلا بعد أن أكد بإن ولا التوكيد.

٥. لرأينـــا مـــستَيقظين أمـــوراً حـــسبنا أن تكـــون رؤيـــا منـــام

وتأتي هذه البنية مؤكدة مؤكدة، فهي مؤكدة لفظاعة وقوع الأمر وهي مؤكدة باللام كونهم رأوا هذا الأمر أيقاظاً فهالهم جداً، وكان مهولاً لو أنه كان رؤيا منام.

وفي هذه البينة أحال بالضمير الجمعي (نا) في (لرأينا) وألحق اسم الفاعل (مستيقظ) بالجمع أيضاً، وحسب بـ (نا) لتحول من الحديث عن ذاته منفرداً ويتحدث بصفة المجموع، فليس وحده من عرف بالأمر، ولكنه هو الذي عبر عن فجيعته به.

---

(١) الحاوي، إيليا سليم، (١٩٥٩). ابن الرومي: فنه ونفسيته من خلال شعره، (ط١)، بيروت: مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ص ٢١٨.

وتعد البنية الثالثة والرابعة بني تكميلية يمكن الاستغناء عنها لو أراد، ولكن يداور المعنى من جميع جوانبه كما ذكرنا.

٦. أقدم الخائن اللعـين عليهـا وعلـــى ا أيمـــا إقـــدام

وفي هذه البنية يتخذ من الفعل الماضي وضمير الغائب أداة لوصف من قام بالفعل ولا يوجه الخطاب له، لأنه ليس معنياً به وإنما معني بالمتلقين؛ فيصفه بالخائن اللعين، ويحيل إلى البصرة أو إلى محارم الإسلام بالضمير (ها) أو إليهما معاً.

وقد يكون أغفل توجيه الخطاب لمن قام بالفعل وأغفل التصريح باسمه إمعاناً في تحقيره وبغضه، ولأنه مشغول بما حدث عمن أحدث الحدث.

وفي هذه البنية جمع بين البصرة ومحارم الإسلام وا ـ سبحانه ـ ليفتح بابا للبنى الأخرى، يجعل فيه الانتقام ممن قام بالفعل انتقاماً ، وليبعده من دائرة الدعوى التي يدعيها، وهي أن يكون إماماً قام بالأمر لصالح المسلمين.

ويعطف على الفعل (أقدم) الفعل (تسمى) ليجعل منهما معاً شيئاً فظيعاً.

٧. وتسمى بغيـر حـق إمامـاً لا هدى الله سـعيه مـن إمـام

تتبع هذه البنية سابقتها من حيث كونهما انتهاكاً لمحارم الإسلام، وتحوط فيها بـ (بغير حق) ليبنى على البنية اللاحقة وهي الشق الثاني من البيت.

٨. لهفَ نفسي عليك أيتُها البصـ ـرة لهفاً كمثل لهبِ الـضرام

وهذه بنية دعائية يدعو فيها على قائد الزنج بعد أن وضح ما قام به من إقدام على محارم الإسلام وإدعاء للإمامة بغير حق، وهي مرتبطة بسابقتيها بالعطف ووحدة الضمير المحال إليه (هو) بعد (أقدم) و(سعى) والهاء في (سعيه).

٩. لهف نفسي عليك يا معدن لخيـ ـرات لهفـاً يعـضني إبهـامي

وبنية (لهفَ نفسي) مكررة في الأبيات من (٨ – ١٢)، ويقصد منها الوصول الشعوري بالحالة الشديدة من الحزن والفجيعة التي بداها في التسحر والتوجع وإظهار الأسى واللوعة.

١٠. لهف نفسي يا قُبةَ الإسـ ـلام لهفاً يطولُ منـه غرامـي

وقد قدم لهذه البنية بـ (بينما) الظرفية، لأنها الآن يريد أن ينتقل إلى وصف الحدث والدخول في بناء بني نصية شعرية جديدة، فمثلت (بينما) انتقالاً من مشهد بكاء الشاعر الشخصي إلى وصفه لمشهد البصرة وما حلّ بها.

واكتفى الشاعر بهذه البنية للتعبير عما كان عليه أهل البصرة قبل وقوع الحدث ولم يدخل في عرض مشهد ما للمدينة بحياتها الطبيعية قبل الحدث، لأنه في حالة نفسية تجعله ينتقل إلى ما أصبحت عليه وليس ما كانت عليه، وسيعمد إلى الاكتفاء إلى الإشارة السريعة للماضي من خلال الحديث عن الحاضر.

١١.لهف نفسي عليك يا قُرضة البلـ ـدان لهفاً يبقى علـى الأعـوام

يتخذ الشاعر من (إذ) الظرفية رابطاً مهماً لانتقاله لقص الحدث وما كان من الزنج مع البصرة وأهلها، فهي لا تربط بنية واحدة بما قبلها وإنما تربط مجموعة البنى اللاحقة حتى البيت السادس والخمسين.

ولعل في هذه الأمثلة المحدودة ما يعبر عن طريقة التعامل مع البنى النصية الصغرى على هذا النحو... .

المبحث الرابع: "نحو النص الشعري" ووصف البنى النصية الصغرى في المستوى التركيبي:

المطلب الأول: إيجاد التتابع المنظم للجمل التي شكلت البنى النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة.

إن دوران النص حول محور واحد ـ تتسع حلقاته وتضيق ـ يجعل منه مجموعة من وحدات متسقة بنيويا، ومتآلفة منطقيا؛ وهذا الاتساق البنيوي والتآلف المنطقي يتدرج من البنى النصية الشعرية الكبرى إلى الصغرى إلى المكونات النحوية للبنى الصغرى.

ولمعرفة كيفية انتظام هذا الكلّ النصي، فإننا سنفكك النص الشعري إلى بناه الصغرى ووصف التوافقات الممكنة بين العناصر المكونة لها، ثم المكونة لجملها، ثم التوافقات الممكنة بين الجمل؛ وذلك بـ:

أولا: إيجاد التتابع المنظم للجمل التي شكلت البنى النصية الظاهرة أو المضمنة أو المحذوفة.

ثانيا: دراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية والإشارة إلى علاقات الارتباط بين البنى النصية على امتداد النص الشعري.

ثالثا: استخراج البنية التركيبية الأصلية لبعض البنى المكونة للنص.

وهذا ما سنحاوله في الجداول التالية:

ج= الجملة

ج١ب= الجملة رقم واحد؛ ونوعها بسيطة (تتألف من نواة إسنادية واحدة أو من نواة إسنادية ومتممات).

ج٢م= الجملة رقم اثنان؛ ونوعها مركبة (تتألف من نواتين إسناديتين فأكثر).

بنص= البنية النصية

تأج=الترتيب الأصلي للجملة

ق١= هي قاعدة ارتباط تربط بنيتين نصيتين شعريتين بينهما علاقة نحوية سياقية وثيقة وترتبطان ارتباطا مباشرا من غير أداة؛ وتكون العلاقة بينهما أشبه بعلاقة الشيء بنفسه.

ق٢= هي قاعدة ارتباط تربط بنيتين نصيتين شعريتين تحملان معنيين مختلفين لكنهما مترابطتان بعلاقة نحوية سياقية وترتبطان عن طريق الأدوات الرابطة.

ق٣= هي قاعدة ارتباط تربط بنيتين نصيتين شعرييتين تنعدم بينهما العلاقة النحوية الظاهرة ولاترتبطان ارتباطا مباشرا بأداة.

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
١.	١	ج١= ذاد+عن مقلتي+لذيذ المنام شغلُها+عنه+ بالدموع السجام
٢.	٢	ج٢= أي نومٍ؟+ من بعدما+
		ج٣=حلّ بالبصرة+من تلكم الهنات العظام)
٣.	٢	ج٤= أي نومٍ ؟+من بعد ما+
		ج٥= انتهك الزنْـج+جهارا+ محارم الإسلام
٤.	٢	ج٦= إن هذا (من الأمورِ) لأمر+
		ج٧= كاد أن لا يقوم =في الأوهام
٥.	٣	ج٧= لرأينا+مستَيقظين+ أموراً+
		ج٨= حسبنا+أن+
		ج٩= تكون رؤيا منام
٦.	٢	ج١٠=أقدم الخائن اللعين+عليها+
		ج١١=و+ج١٠+على ا +أيما إقدام
٧.	٢	و+ج١٢= تسمى+بغير حق+ إماما
		ج١٣= لا هدى الله سعيه+ من إمام
٨.	٢	ج١٤= لهفَ نفسي+ عليك+
		ج١٥= أيتُها البصرة+ لهفاً+ كمثل لهبِ الضرام
٩.	٣	ج١٦= لهف نفسي+ عليك+
		ج١٧= يا معدن الخيرات+ لهفاً+
		ج١٨= يعضني إبهامي
١٠.	٣	ج١٩= لهف نفسي+
		ج٢٠= يا قُبةَ الإسـلام+لهفاً+
		ج٢١= يطولُ+ منه+ غرامي
١١.	٣	ج٢٢= لهف نفسي+ عليك+
		ج٢٣= يا فُرضة البلـدانِ+لهفاً+
		ج٢٤= يبقى+ على الأعوام

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
١٢.	٢	ج٢٥= لهف نفسي+ لجمعك المتفاني+ ج٢٦= لهف نفسي+ لِعزك المستضام
١٣.	٢	بينما+[ج٢٧= أهلُها بأحسنِ حالٍ] إذ+ [ج٢٨= رماهم عبيدهم+ باصطلامِ]
١٤.	٣	ج٢٩= دخلوها+[ج٣٠= كأنهم قطع اللّيل]+إذا+[ج٣١= راح مدلَهم الظلام]
١٥.	٢	ج٣٢= طلعوا+ بالمهندات+جهراً+ فـ+ ج٣٣= ألقتْ حملها الحاملات+ قبل التمام
١٦.	٣	و+ ج٣٤=حقيقٌ+ بـ+[ج٣٥= أن يراع أناس]+[ج٣٦=غومضوا+من عدوهم+ باقتحام]
١٧.	٥	ج٣٧= أي هول+[ج٣٨= رأوا+ بهم] ج٣٩=أي هولٍ؟! ج٤٠= حق منه+[ج٤١= تشيب رأس الغلام]
١٨.	٤	إذ+ ج٤٢= رموهم+ بنارهم+من+ يمينٍ+ و+(ج٤٣=[ج٤٢+بنارهم+من])+شمال و+(ج٤٤=[ج٤٢+بنارهم+من])+خلفهم و+(ج٤٥=[ج٤٢+بنارهم+من])+ أمام
١٩.	٢	ج٤٦=كم أغصوا من شاربٍ+ بشراب]+ ج٤٧=كم أغصوا من طاعمٍ+بطعام]
٢٠.	٣	ج٥٠= كم ضنينٍ+ بنفسه+[ج٥١= رام منْجى]+ فـ+[ج٥٢= تلقّوا جبينه+ بالحسام]
٢١.	٣	ج٥٣= كم أخٍ+قد+[ج٥٤= رأى أخاه صريعاً ترب الخَد]+ بين صرعى كرامِ
٢٢.	٤	ج٥٥= كم أبٍ+قد+[ج٥٦= رأى عزيز بنيه+ و+[ج٥٧=هو+[ج٥٨= يعلَى بصارمٍ صمصام]]
٢٣.	٣	ج٥٩= كم مفدى+ في أهله+[ج٦٠=أسلموه]+حين[ج٦١= لم يحمه+هنالك+

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
		حامي]]
.٢٤	٢	ج٦٢= كم رضيع+ هناك+ قد+[ج٦٣= فطموه]+بشبا السيف+ قبل+ حين الفطام
.٢٥	٣	ج٦٤= كم فتاة+ج٦٥=بخاتم ا بكر]+[ج٦٦=فضحوها]+ جهرا+بغير اكتتام
.٢٦	٣	ج٦٧= كم فتاة مصونة+قد+[ج٦٨=سبوها]+[ج٦٩= بارزاً وجهها]+بغير لثام
.٢٧	٣	ج٧٠= صبحوهم+ فـ +ج٧١= كابد القوم+ منهم+ طولَ يومٍ+[ج٧٢= كأنه ألفُ عامٍ]
.٢٨	٣	ج٧٣= ألفُ ألف في ساعة+[ج٧٤= قتلُوهم]+ ثم+ج٧٥= ساقوا السباء كالأغنام
.٢٩	٢	ج٧٦(م)= من+[ج٧٧= رآهن]+ في المساق+ سبايا داميات الوجوه للأقدام
.٣٠	٢	ج٧٨= ج٧٦=[من رآهن]+ في المقاسم+وسطَ الزنج+ ج٧٩= يقَسمن+بينهم+ بالسهام
.٣١		ج٨٠=ج٧٦=[من رآهن]+ج٨١=[يتَخذن إماء]+بعد ملْك الإماء و +ج٨٢=[ج٨١=[يتَخذن إماء]+ بعد ملْك]+الخُدام
.٣٢	٣	ما+ ج٨٣=تذكرتُ[+ما+[ج٨٤=أتى الزنج]+إلا+[ج٨٥=ج٨٣=أُضرم القلب]]+أيما إضرام
.٣٣	٤	ما+ ج٨٦=[ج٨٣=تذكرتُ[+ما+[ج٨٤=أتى الزنج]+إلا+ج٨٧=[أوجعتَني مرارةُ الإرغام]
.٣٤	٤	ج٨٨=رب بيعٍ+ هناك+ قد+[ج٨٩=[أرخصوه]+ج٩٠=[طال ما]+ قد+[ج٩١=غلا]]]+على السوام
.٣٥	٤	ج٩٢= رب بيت+هناك+ قد+[ج٩٣= أخرجوه]+ج٩٤=[كان مأوى الضعاف]+و+[ج٩٤=[كان مأوى الأيتام]
.٣٦	٣	ج٩٥= رب قصرٍ+ هناك+ قد+[ج٩٦=دخلوه]+ج٩٧=[كان+ من قبل ذاك+

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
		صعب المرام]
٣٧.	٣	ج٩٨=رب ذي نعمة+ هناك+ و+[ج٩٩=(رب ذي)مالٍ]+[ج١٠٠=تركوه] محالفَ الإعدام
٣٨.	٣	ج١٠١=رب قوم+[ج١٠٢= باتوا بأجمع شَملٍ]+[ج١٠٣=تركوا شملَهم بغير نظام]
٣٩.	٢	ج١٠٤=عرجا+[ج١٠٥=صاحبي]+ بـ-البصرةالزهراء+ تعريج مدنف ذي سقام
٤٠.	٣	فـ+ج١٠٦= اسألاها+{و+[ج١٠٧=لا جواب لديها]+ لسؤال} و+ج١٠٨= من لها+بالكلام
٤١.	٢	ج١٠٩= أين ضوضاء ذاك الخلق+ فيها+ ج١١٠= أين أسواقُها ذواتُ الرخام
٤٢.	٣	ج١١١=أين فُلْك فيها+ و+ ج١١٢=(وأين)فُلْك إليها+ ج١١٣= منشآتٌ في البحر+كالأعلام
٤٣.	٣	ج١١٤=أين تلك القصور+ و+ ج١١٥=(أين)الدور فيها+ ج١١٦=أين ذاك البنيان ذو الإحكام
٤٤.	٢	ج١١٧=بدلتْ تلكُم القصورِ تلالا+من رماد+ و+ ج١١٨=(بدلتْ تلكُم القصورِ تلالا)من تُراب ركامِ
٤٥.	٣	ج١١٩= سلطَ البثْقُ+ و+[ج١٢٠=(سلّط)الحريقُ]+عليهم فـ+ج١٢٠=تداعت أركانُها+ بانهدامِ
٤٦.	٣	و+ج١٢١=خلتْ+من حلولها+ فـ+ج١٢٢=[هي قفْر+ج١٢٣=[لاترى العين+بين تلك+ الأكام+
٤٧.	١	غير أيد+ و+(غير)أرجل بائنات+ج١٢٤=[نُبذَتْ+ بينهن+أفلاقُ هام]
٤٨.	٢	و(غير)وجوه+ قد+ج١٢٥=[رملّتها دماء]+

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
		ج١٢٦=[بأبي تلكم الوجوه الدوامي]
.٤٩		ج١٢٧=وطئت+بالهوان و+ج١٢٨=[(وطئت)+بالذل+قسرا]
.٥٠	٢	فـ+ج١٢٨=[تراها+[ج١٢٩= تَسفي الرياح]+ عليها +جاريات+ بهبوة+ و+ج١٣٠=(ج١٢٩=[تراها+[ج١٣١= تَسفي الرياح]+ عليها +جاريات)+قتام+
.٥١	٣	ج١٣١=(تراها)خاشعات+ ج١٣٢= كأنها باكيات ج١٣٣=(تراها) باديات الثغور+ لا+لابتسام
.٥٢	٢	بل+ج١٣٤=[أَلِما+بساحة المسجد الجامع+إن+ ج١٣٥=[كُنْتُما ذَوِي إلمام]]
.٥٣	٣	فـ+ج١٣٦=اسألاه+ و+ج١٣٧={لا جواب لديه}+ ج١٣٨= أين عباده الطوالُ القيام؟!
٥٤	٣	ج١٣٩=أين عماره؟+{الألى+ج١٤٠= عمروه دهرهم}+ في تلاوة و+ج١٤١=(ج١٤٠= عمروه دهرهم})+ (في)+صيام
.٥٥	٢	ج١٤٢=أين فتيانه الحسان وجوهاً؟!+ ج١٤٣= أين أشياخُه أولو الأحلام؟!
.٥٦	٢	ج١٤٤=[أي خَطْب+ و+{أي رزء جليلٍ}+[ج١٤٥= نالنا]+ في أولئك الأعمام؟]
.٥٧	٢	ج١٤٥=كم خذلنا+ من ناسك ذي اجتهادٍ؟+ و+ج١٤٦=[(ج١٤٥= كم خذلنا)+]فقيه+ في دينه علام
.٥٨	٢	ج١٤٦=واندامي+ على التخلف+ عنهم+ و+ج١٤٧=قليل+ عنهم+ غناء ندامي

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
.٥٩	٣	ج١٤٨=[واحيائي+ منهم+ إذا+ ما+ج١٤٩=[التقينا]+ و+[ج١٥٠=هم عند حاكم الحكّام]]
.٦٠	٣	ج١٥١=أي عذْرٍ لنا+ و+ج١٥٢=[أي جوابٍ+حين+[ج١٥٣= نُدعى] على رؤوسِ الأنامِ]
.٦١	٢	ج١٥٤=يا عبادي+[ج١٥٥=أما غَضبتُم]+ لوجهي ذي الجلال العظيم والإكرام
.٦٢	٢	ج١٥٦=أخذلتُم إخوانكم+ و+ ج١٥٨= قعدتُم عنهم+ ويحكم+ قُعود اللئام
.٦٣	٢	ج١٥٩=[كيف+[ج١٦٠=لم تعطفوا+ على أخوات+ في حبال العبيد+من آل حام]
.٦٤	٣	ج١٦١=لم تغاروا+ لغيرتي+ فـ+ج١٦٢=[تركتُم حرماني+ لمن+ج١٦٣=أحل حرامي]
.٦٥	٣	ج١٦٤=إن+ {من+ج١٦٥=لم يغَر+ على حرماتي+ج١٦٦= غير كُفْءٍ}+ لقاصرات الخيام
.٦٦	٣	ج١٦٧=[كيف ترضى الحوراء+ بالمرء+بعلاً+و+[ج١٦٨=هو+ من دونِ حرمة+[ج١٦٩=لا يحامي]]
.٦٧	٢	ج١٧٠=[واحيائي+من النبي+{ج١٧١=إذاما+ج١٧٢=لامني+ فيهم+أشد الملام}]
.٦٨	٥	و+ج١٧٣=[انقطاعي+{ج١٧٤=إذا+[ج١٧٥=[هم[ج١٧٦=خاصموني]+ و+[ج١٧٧=تولى النبي+عنهم+ خصامي]}]
٦٩	٤	ج١٧٨=مثلُوا قوله+ لكُم+[ج١٧٩=أيها الناس]+ {ج١٨٠=إذا+[ج١٨١= لامكُم]} مع اللوام}
.٧٠	٥	ج١٨٢=أُمتي+

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
		ج١٨٣=[[ج١٨٤=أين كُنْتُم]+ج١٨٥={[إذْ[ج١٨٦=دعتْني حرةٌ]+من كرائمِ الأقوام]}]
٧١.	٥	ج١٨٧=لم أجبها+ج١٨٨={[إذ+[ج١٨٩=كنتُ ميتاً]+فـ+لولا+{ج١٩٠= كان حي+[ج١٩١= أجابها}]+عن عظامي}
٧٣	٢	ج١٩٢=بأبي تلكُم العظام عظاما+ و+ج١٩٣=سقَتْها السماء صوب الغمام
٧٤	٢	و+ج١٩٤=عليها+من المليك+صلاةً+ و+(ج١٩٤=عليها+من المليك)سلام مؤكد+ بسلام
٧٥.	٣	ج١٩٥=[انفروا+{ج١٩٦= أيها الكرام}+ خفافا]+ و+ج١٩٧=(ج١٩٥=[انفروا+{ج١٩٦= أيها الكرام})ثقالا+إلى العبيد الطغام
٧٦.	٢	ج١٩٨=أبرموا أمرهم+و+[ج١٩٩=أنتُم نيام]+سوءةً+سوءةً+ لنومِ النيام
٧٧.	٣	ج٢٠٠=[صدقوا ظن إخوة+[[ج٢٠١= أملوكم]+ و+[ج٢٠٢=رجوكُم]]+ لنبوة الأيامِ]
٧٨.	٢	ج٢٠٣=أدرِكوا ثأْرهم+ فـ+ج٢٠٤= ذاك+ لديهم+ مثلُ رد الأرواحِ+ في الأجسامِ
٧٩.		ج٢٠٥=لم تُقروا العيون+ منهم+ ينَصرِ+ فـ+ج٢٠٦=أقروا عيونهم+ بانتقام
٨٠.	٣	ج٢٠٧= أنقذُوا سبيهم و+ج٢٠٨= قل+ لهم+ ذاك حفاظاً+ و+ج٢٠٩=[(ج٢٠٨= قل+ لهم+ ذاك)+رعيةً]+ للذمام
٨١.	٣	ج٢١٠=عارهم لازم+ لكُم+{ج٢١١=أيها الناس}+ ج٢١٢=لأن الأديان كالأرحام
٨٢.	٢	ج٢١٣={[إن قعدتُم+ عن اللعينِ+ فـ+[ج٢١٤=أنْتُم شركاء اللعينِ]]}+ في الآثامِ
٨٣.	٢	ج٢١٥=[بادروه]+قبلَ الروية+ بالعزم+

رقم بنص	عدد الجمل في بنص	الجمل التي تكون البنية النصية الشعرية الصغرى
		و+ج٢١٦=(ج٢١٥=[بادروه])+قبل الإسراج+ بالإلجام
٨٤.	٣	ج٢١٧={من[ج٢١٨=غدا سرجه]+ على ظهرِ طرف+ ف+[ج٢١٩=حرام+عليه+ شد الحزام]}
٨٥	٢	ج٢٢٠=لا تطيلوا المقام+عن جنة الخلد+ ف+ج٢٢١=أنتم في غير دار مقام
٨٦	٢	ف+ج٢٢٢=اشتروا الباقيات+ بالعرض الأدنى+ و+ج٢٢٣=يبعوا انقطاعه+بالدوام

المطلب الثاني: دراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية على امتداد النص

استخراج البنية التركيبية الأصلية لبعض البنى المكونة للنص، ودراسة النظام الداخلي لعلاقات الربط داخل مكونات البنية النصية والإشارة إلى علاقات الارتباط بينها، وسنأخذ عينات منها، وهي البنية النصية الأولى من كل بنية نصية شعرية كبرى، وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

رقم بنص	رقم الجمل ونوعها	البنية النصية وترتيب جملها الأصلي	علاقة الربط والارتباط داخل الجملة
١	**ج١ب**	ذاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلُها عنه بالدموع السجام **تأج:** ذاد شغلُ مقلتي لذيذَ المنام عنه بالدموع السجام	ج١=[ذاد شغلُ]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[شغلُ مقلتي]،[مقلتي]،[لذيذَ المنام]: (كل منها:مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[ذاد لذيذَ]: (فعل+ مفعول به)/ارتباط تعدية،[عنه]،[بالدموع]:(جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[الدموع السجام]: (نعت+ منعوت)/ارتباط نعتي
٦	**ج١٠ب+ ج١١ب**	أقدم الخائن اللعين عليها وعلى ا أيما إقدام **تأج:**أقدم الخائن اللعين عليها+ (أقدم الخائن اللعين) على ا أيما إقدام	ج١٠ب=[أقدم الخائن]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[الخائن اللعين]:(نعت+ منعوت)/ارتباط نعتي ج١١ب=[على ا]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[أقدم أيما]: (فعل+نائب مفعول مطلق)/ ارتباط توكيد،[أيما إقدام]: (مضاف+مضاف إليه)/ ارتباط إضافة،
٨	**ج١٥ب+ ج١٤ب**	لهفَ نفسي عليك أيتُها البصرة لهفاً كمثل لهبِ الضرام **تأج:** (يا)أيتُها البصرةُ (يا)لهفَ نفسي عليك لهفاً كمثل لهبِ	[(يا)أيتُها البصرةُ]:(أداة نداء مقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد، [(يا)لهفَ]: (أداة نداء مقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[لهف نفسي،نفسي]: (كل منها:مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[عليك]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[لهفَ نفسي لهفاً]: (فعل+ مفعول مطلق)/ ارتباط توكيد،[كمثل]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[مثل لهبِ، لهبِ الضرام]: (كل منها:مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة.

		الضرام	
١٣	ج٢٧م ج٢٨م	بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ إذ رماهم عبيدهم باصطلامِ **تأج:** رماهم عبيدهم باصطلامٍ في حين كان أهلُها بأحسنِ حالٍ[1]	[بينما ...إذ]: (ظرفان مرتبطان)/ ارتباط ظرفي،[أهلُها بأحسنِ حالٍ]: (مبتدأ+متعلق بالخبر)/ ارتباط إسناد،[أهلُها]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[بأحسنِ]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[أحسنِ حالٍ]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة، [رماهم]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[رماهم]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[باصطلامٍ]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،
١٩	ج٤٦ب + ج٤٧ب	كم أغصوا من شاربٍ بشراب كم أغصوا من طاعمٍ بطعام **تأج:** أغصوا كما[2] من الشاربين بالشراب أغصوا كما من الطاعمين بالطعام	[أغصوا]:(فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[أغصوا كما]:(فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[من الشاربين]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[بالشراب]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[أغصوا]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[أغصوا كما]:(فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[من الطاعمين]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[بالطعام]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر.
٢٧	ج٧٠ب+ ج٧١م	صبحوهم فكابد القوم منهم طولَ يومٍ كأنه ألفُ عامِ **تأج:** صبحوهم	[صبحوا]:(فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[صبحوهم]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[كابد القوم]:(فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[ـكابد القوم طولَ]:(فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[طولَ يومٍ]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،

[1] انظر: مكرم،عبد العال سالم،(١٩٨٨). **أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية**،مؤسسة الرسالة: بيروت، ص٣٥- ٤٥، حيث ناقش أحوال (بينما) و(إذ) وتقدير الجمل التي تقعان فيها، وعرض لأهم آراء معظم النحاة فيهما ابتداء من سيبويه إلى ابن جني والمبرد وأبي حيان وابن مالك وابن الشجري وصولا إلى الحريري .

[2] انظر: المرادي، **الجنى الداني في حرف المعاني**، ص٢٦١ حيث يجزم باسمية كم الخبرية ويوضح الفرق بينها وبين الاستفهامية.

		فـكابد القوم طولَ يومٍ منهم كأنه ألفُ عامٍ	[منهم]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[كأنه ألفُ]:(مبتدأ+خبر)/ارتباط إسناد،[ألفُ عامٍ]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة.
٢٩	ج٧٦م	من رآهن في المساق سبايا داميات الوجوه للأقدام **تأج:** من رأى النساء سبايا داميات الوجوه للأقدام في المساق	[من رأى]: (مبتدأ+ خبر{جملة فعلية})/ارتباط إسناد[رأى{هو}]:(فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[رأى{هو}النساء]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[النساء داميات الوجوه]: (الحال وصاحبه)/ ارتباط ملابسة،[للأقدام]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[في المساق]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر.
٣٢	ج٨٣م	ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلا أُضرم القلب أيما إضرام **تأج:** أتذكرما أتى الزنج ويضرم القلب أيما إضرام	[أتذكر{أنا}]:(فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[أتذكر{أنا}ما]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[ما أتى]: (اسم موصول+صلة الموصول)/ارتباط وصلي،)[أتى الزنج]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[يضرم القلب]: (فعل+نائب فاعل)/ارتباط إسناد،[يضرم القلب أيما]: (فعل+مفعول مطلق)/ارتباط توكيد،[أيما إضرام]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة.
٣٤	ج٨٨م	رب[1] بيعٍ هناك قد أرخصوه طال ما قد غلاعلى السوام **تأج:**أرخصوا بيعا كثيرا كان غاليا على السوام	[أرخصوا]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[أرخصوا بيعا]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[بيعا كثيرا]: (نعت+ منعوت) ارتباط تَبعي نعتي،[كان غاليا]: (كان+ اسمها+ خبرها)/ ارتباط إسناد،[على السوام]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر.

(1) انظر: المرادي، **الجنى الداني في حرف المعاني**، ص٤٥٣ حيث يقول: " فلا تتعلق إلا بمتأخر عنها، كقولك:رب رجل لقيتَ.فموضع المجرور نصب، كما يكون موضع المجرور، في قولك: بزيد مررتُ"

الرقم	المصدر	النص	التحليل
٣٩		عرجا صاحبي بالبصرة الزهراء تعريج مدنف ذي سقام **تأج:** ياصاحبي عرجا تعريج مدنف ذي سقام بالبصرة	[ياصاحبي]: (فعل النداء المقدر+ منادى (مفعول به مقدر))/ ارتباط تعدية،[ياصاحبي]: (أداة نداء مقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[صاحبي]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[عرجا]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[عرجا تعريج]: (فعل+ مفعول مطلق)/ ارتباط توكيد،[تعريج مدنف]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[مدنف ذي]: (نعت+ منعوت) ارتباط تَبعي نعتي،[ذي سقام]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[بالبصرة]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر.
٥٢	**ج١٣٤م**	بل أَلِما بساحة المسجد الجامع إن كُنْتُما ذَوِي إلمام **تأج:** إن كُنْتُما ذَوِي إلمام أَلِما بساحة المسجد الجامع	[كُنْتُما ذَوِي]: (كان+ اسمها+ خبرها)/ ارتباط إسناد،[ذَوِي إلمام]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[إن كُنْتُما... أَلِما]:(إن الشرطية+ فعلها+ جوابها)/ارتباط شرطي،[أَلِما]: (فعل+فاعل)/ارتباط إسناد،[بساحة]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[ساحة المسجد]: (مضاف+مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[المسجد الجامع]: (نعت+ منعوت) ارتباط تَبعي نعتي.
٥٧	**ج١٤٥ب + ج١٤٦ب**	كم خذلنا من ناسك ذي اجتهاد وكم خذلنا من فقيه في دينه علام **تأج:** خذلنا نساكاً كثراً ذوي اجتهاد وخذلنا فقهاء كثراً علامين في دينهم	[كم خذلنا]: (مفعول به+فعل)/ ارتباط تعدية،[من ناسك]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[ساحة المسجد]:(مضاف+ مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[ناسك ذي]: (نعت+ منعوت)، ارتباط تَبعي نعتي،[ذي اجتهاد]: (مضاف+مضاف إليه)/ ارتباط إضافة،[وكم خذلنا من فقيه في دينه علام]: كالجملة السابقة فهما متوازيتان!
٥٩	**ج١٤٨ب + ج١٤٩ب**	واحيائي منهم إذا ما التقينا وهم عند حاكم الحكّام **تأج:** إذا ما التقينا	[واحيائي]: (فعل النداء المقدر في الندبة+ منادى (مفعول به مقدر))/ ارتباط تعدية،[واحيائي]: (الواو التي تقوم مقام أداة النداء المقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[حيائي]: (مضاف+ مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[منهم]: (جار ومجرور)/ربط

الرقم	الموضع	النص	التحليل
		وهم عند حاكم الحكّام واحيائي منهم	بحرف الجر،[واحيائي ...إذا]: (إذا الشرطية+ فعلها+ جوابها)/ارتباط شرطي،[التقينا]: (فعل+ فاعل)/ ارتباط إسناد، [وهم عند]: (مبتدأ+ظرف متعلق بالخبر)/علاقة إسناد،[عند حاكم الحكّام]: (كلاهما: مضاف+مضاف إليه)/ ارتباط إضافة،)[التقينا وهم عند حاكم الحكّام]:أي الحال وصاحبه/ارتباط ملابسة.
٦١	ج١٥٤ب + ج١٥٥ب	يا عبادي أما غَضبتُم لوجهي ذي الجلال العظيم والإكرام **تأج:** يا عبادي أما غَضبتُم لوجهي ذي الجلال العظيم وأما غَضبتُم لوجهي ذي الإكرام	[يا عبادي]: (فعل النداء المقدر+ منادى (مفعول به مقدر))/ ارتباط تعدية،[يا عبادي]: (أداة النداء المقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[غَضبتُم]: (فعل+ فاعل)/ ارتباط إسناد،+[لوجه]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[وجهي]: (مضاف+ مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[وجهي ذي]: (مبدل منه+ بدل)، ارتباط تَبعي بدلي،[ذي الجلال]: (مضاف+مضاف إليه)/ ارتباط إضافة)،[الجلال العظيم]: (نعت+ منعوت)، ارتباط تَبعي نعتي، و[(ذي) الإكرام]: (معطوف+ معطوف عليه)، ارتباط تَبعي.
٦٧	ج١٧٠ب + ج١٧١ب + ج١٧٢ب	واحيائي من النبي إذ اما لامني فيهم أشد الملام **تأج:** واحيائي من النبي إذ اما لامني لوما شديدا فيهم	[واحيائي]: (فعل النداء المقدر في الندبة+ منادى (مفعول به مقدر))/ ارتباط تعدية،[واحيائي]: (الواو التي تقوم مقام أداة النداء المقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[حيائي]: (مضاف+ مضاف إليه)/ارتباط إضافة،[من النبي]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[واحيائي ...إذا]: (إذا الشرطية+ فعلها+ جوابها)/ارتباط شرطي،[لامني]: (فعل+ فاعل مقدر)/ ارتباط إسناد،[لامني]: (فعل+ مفعول به)/ ارتباط تعدية،[لامني أشد الملام]: (فعل+ نائب عن المفعول المطلق)/ ارتباط تأكيد،[أشد الملام]: (مضاف+مضاف إليه)/ ارتباط إضافة،).
٧٣	ج١٩٢ب	بأبي تلكُم العظام	[بأبي]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[بأبي تلكُم]:

	+ ج١٩٣ب	عظاما وسقَتْها السماء صوب الغمام **تأج:** ُأفدي تلك العظام بأبي وأدعو أن تسقي السماء العظام صوب الغمام	(متعلق بالخبر+ مبتدأ)/علاقة إسناد،[تلكُم العظام]: (مبدل منه+ بدل)، ارتباط تَبعي بدلي،[العظام عظاما]: أي الحال وصاحبه/ارتباط ملابسة،[سقَتْها السماء]: (فعل+ فاعل)/ ارتباط إسناد،[سقَتْها السماء صوب الغمام]: (فعل+ مفعول به أول و ثانٍ)/ ارتباط تعدية،[صوب الغمام]: (مضاف+ مضاف إليه)/ارتباط إضافة.
٧٥	ج١٩٥ب + ج١٩٦ب + ج١٩٧م	انفروا أيها الكرام خفافا وثقالا إلى العبيد الطغام **تأج:** انفروا أيها الكرام خفافا وانفرواأيها الكرام ثقالا إلى العبيد الطغام	[انفروا]: (فعل+ فاعل)/ ارتباط إسناد، [أيها الكرام]: (فعل النداء المقدر+ منادى (مفعول به مقدر))/ ارتباط تعدية،[أيها الكرام]: (أداة النداء المقدرة+ منادى)/ ارتباط إسناد،[أنتم خفافا وثقالا]: (كلاهما الحال وصاحبه)/ارتباط ملابسة،[إلى العبيد]: (جار ومجرور)/ربط بحرف الجر،[العبيد الطغام]: (نعت+ منعوت)، ارتباط تَبعي نعتي

المطلب الثالث: دراسة النظام الداخلي لعلاقات علاقة الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية الصغرى

تسلسل ترابط البنى النصية الشعرية (بنص)	علاقة الربط والترابط والارتباط بين البنى النصية الشعرية الصغرى	نوع قاعدة الارتباط
٢،١	ربط سياقي عن طريق التكرار المعجمي الجزئي لكلمة المنام في بنص١	١
٣،٢	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ ج٢ وما تعلق بها	١
٤،٣	ربط سياقي عن طريق الإحالة إلى ٢ و٣ باسم الإشارة هذا	٢
٥،٤	ربط سياقي عن طريق لام التوكيد وتأكيد المعنى في بنص٤	١
٦،٥	ربط بإحالة الضمير(ها) إلى لفظة البصرة الواردة في بنص٢	٢
٧،٦	ربط نحوي سياقي بواو العطف	٢
٨،٧	لا رابط مباشرا بينهما	٣
١٢،١١،١٠،٨،٩	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ (لهفَ نفسي عليك)	١
١٢،١٣	ربط بـ[(بينما) و(إذ)] وإحالة ضمير(ها) إلى البصرة الواردة في بنص٨	٢
١٣،١٤	ربط بإحالة الضمير(الواو) إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣و(ها) إلى لفظة البصرة الواردة في بنص٨	١
١٤،١٥	ربط بتكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣	١
١٥،١٦	ربط نحوي سياقي بالواو	٢
١٦،١٧	ربط بتكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (أهلها)	١
١٧،١٨	ربط بـ (إذ الظرفية) وتكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣ و(هم) المحيل إلى لفظة (أهلها) في بنص١٣	١
١٨،١٩	ربط بتكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣	١
١٩،٢٠،٢١،٢٢،٢ ٣،٢٤،٢٥،٢٦	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ (كم الخبرية) وما تعلق بها	١
٢٦،٢٧	لا رابط مباشرا بينهما	٣
(،٢٧ ١٩،٢٠،٢١،٢٢،٢ ٣،٢٤،٢٥،٢٦)	ربط بـ تكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣ و(هم) المحيل إلى (شارب وطاعمٍ وأخٍ وأبٍ و مفدى و رضيع وفتاة بخاتم ا بكر و فتاة مصونة) في بنص من(١٩- ٢٦)	١+٢

٢٧،٢٨	ربط بـ تكرارالضمير(الواو) المحيل إلى لفظة (عبيد) في بنص١٣ و(هم) المحيل إلى بنص من(١٩- ٢٦)	٣
٢٩،٢٨	لا رابط مباشرا بينهما	٣
٢٩،(٢٥،٢٦)	ربط بـ تكرارالضمير(هن) المحيل إلى الألفاظ (فتاة بخاتم ا بكر و فتاة مصونة) في بنص (٢٥،٢٦)	١
٢٩،٣٠،٣١	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ (من رآهن في) وما تعلق بها	١
٣١،٣٢	ربط سياقي عن طريق الإحالة إلى بنص (١٣-٣١) بـ (ما أتى الزنج)	١
٣٢،٣٣	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ (ما تذكرت ما أتى الزنج) وما تعلق بها	
٣٣،٣٤	لا رابط مباشرا بينهما	٣
٣٤،٣٥،٣٦،٣٧	ربط سياقي عن طريق الإحالة الإشارية إلى بنص (١٣-٣١) بـ (هناك)	١
٣٧،٣٨	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لـ (رب) وما تعلق بها	١
٣٨،٣٩	لا رابط مباشرا بينهما	٣
٣٩،٤٠	ربط نحوي بالفاء وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى البصرة في بنص٣٩	٢+١
٤٠-٤١	ربط سياقي عن طريق الإحالة الإشارية إلى بنص (١٣-٤٠) وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى البصرة في بنص٣٩	٢
٤١،٤٢،٤٣	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لاسم الاستفهام (أين) وما تعلق بها وعن طريق الإحالة الإشارية (تلك)في بنص٤٣ إلى إلى البصرة في بنص٣٩ وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى البصرة في٣٩ وعن طريق الإحالة الإشارية (ذاك) في بنص٤٣	١
٤٤،٤٣	ربط سياقي عن طريق الإحالة الإشارية إلى بنص (١٣-٤٠) وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى البصرة في بنص٣٩	٢+٣
٤٤،٤٥	ربط سياقي عن طريق الإحالة بـ (هم) إلى (الخلق) في بنص ٤١ والإحالة بـ(ها) إلى البصرة في بنص٣٩	٢
٤٥،٤٦	ربط سياقي عن طريق الإحالة بـ(ها) إلى البصرة في بنص٣٩	٢
٤٦،٤٧	ربط نحوي بتعدية الفعل (ترى) في بنص٤٦ إلى بنص٤٧، وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى البصرة في بنص٣٩	١+٢
٤٧،٤٨	ربط نحوي بالواو وعطف بنص٤٧ على بنص٤٨	١+٢

٤٨،٤٩	ربط سياقي بإحالة الضمير المستتر(هي) إلى (الوجوه) في بنص٤٨	١
٤٩،٥٠	ربط نحوي بالفاء وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى(الوجوه) في بنص٤٨	١+٢
٥٠،٥١	ربط نحوي بتعدية الفعل (ترى) في بنص٥٠ إلى بنص٥١، وعن طريق الإحالة بـ (ها) إلى إلى(الوجوه) في بنص٤٨	١+٢
٥١،٥٢	ربط سياقي نحوي بـ (بل) وعن طريق الإحالة بضمير الاثنين(الألف) إلى إلى(صاحبي) في بنص٣٩	١+٢
٥٢،٥٣	ربط نحوي بالفاء وعن طريق إحالة ضمير الغائب (الهاء) إلى(المسجد الجامع) في بنص٥٢	١+٢
٥٣،٥٤	ربط سياقي بوضع السؤال بعد (اسألاه) في بنص٥٣ وعن طريق إحالة ضمير الغائب (الهاء) إلى(المسجد الجامع) في بنص٥٢، وعن طريق الإحالة الإشارية(الألى) إلى (عباده الطوالُ القيام) في بنص٥٣	١+٢
٥٤،٥٥	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لاسم الاستفهام (أين) وما تعلق بها، وعن طريق إحالة ضمير الغائب (الهاء) إلى(المسجد الجامع) في بنص٥٢	١+٣
٥٥،٥٦	ربط سياقي عن طريق تكرار صيغ الاستفهام (أين،أي) وما تعلق بها	٢+٣
٥٦،٥٧	ربط سياقي عن طريق (كم) بعد أسماء الاستفهام في بنص(٥٤،٥٥،٥٦) وإحالة ضمير الجمع (نا) إلى بنص٥٦	١
٥٧،٥٨	ربط سياقي عن طريق الإحالة بـ (هم) إلى(عباد المسجد الجامع الطوالُ القيام، و عماره وفتيانه الحسان وجوهاً وأشياخُه أولو الأحلام وناسك ذي اجتهاد و فقيه في دينه علام) في بنص ٥٣-٥٨.	١+٣
،٥٩ (٥٣،٥٤،٥٥،٥٦،٥٧،٥٨)	ربط سياقي عن طريق الإحالة بـ (هم) المكررة إلى(عباد المسجد الجامع الطوالُ القيام، و عماره وفتيانه الحسان وجوهاً وأشياخُه أولو الأحلام وناسك ذي اجتهاد و فقيه في دينه علام) في بنص ٥٣-٥٨.	١+٣
٥٩،٦٠	ربط سياقي عن طريق إحالة ضمير الجمع (نا) في بنص٦٠إلى بنص٥٩	١
٦٠،٦١	ربط سياقي عن طريق النداء الذي تفيده: (حين ندعى على رؤوس الأنام).	١
٦١،٦٢	ربط سياقي عن طريق النداء يا عبادي وتتابع الأسئلة الناتجة عنها وعن طريق الإحالة بـ (ميم الجمع) المكررة وعطف الأفعال الواردة بواو العطف على ما جاء في بنص ٦٢	١+٢

٦٢،٦٣	ربط سياقي بتتابع الأسئلة التي أسس لها النداء في بنص٦١ وعن طريق إحالة واوالجماعة في بنص٦٣ إلى (ميم الجمع) في بنص ٦٢	١+٣
٦٣،٦٤	ربط سياقي عن طريق النداء يا عبادي وتتابع الأسئلة الناتجة عنها وعن طريق الإحالة بـ (ميم الجمع) المكررة وعطف الأفعال الواردة بواو العطف على ما جاء في بنص٦١-٦٤	١
٦٤،٦٥	ربط سياقي بتتابع القول الناشئ عن (حين ندعى على رؤوس الأنام) التي أسست للنداء في بنص٦١ والأسئلة التي تلتها.	١
٦٥،٦٦	ربط سياقي بتتابع القول الناشئ عن (حين ندعى على رؤوس الأنام) التي أسست للنداء وتتابع الأسئلة التي تلتها	١
٦٧،٦٦	لا رابط مباشر بينهما	٣
٦٧،(٥٩-٦٦)	ربط سياقي بتتابع أسلوب الندبة المرتبط بـ(إذا الظرفية) وا والفعل الماضي الذي تلاها	١+٣
٦٧،٦٨	ربط سياقي بتتابع أسلوب الندبة المرتبط بـ(إذا الظرفية) وا والفعل الماضي الذي تلاها	١+٣
٦٨،٦٩	ربط سياقي عن طريق إحالة ضميرالغائب لـ(النبي) في بنص٦٨ وطريق إحالة الضمير و(ميم الجمع) إلى (نا) الواردة فيبنص٥٦-٦٠	١
٦٩،٧٠	ربط سياقي عن طريق النداء (أيها الناس) وتتابع القول والأسئلة الناتجة عنه وعن طريق الإحالة بـ (ميم الجمع) في بنص٦١-٧٠	١+٣
٧٠،٧١	ربط سياقي عن طريق النداء الذي تفيده(دعتني) وتتابع الأسئلة الناتجة	١+٣
٧١،٧٢	ربط سياقي عن طريق النداء (أيها الناس) وتتابع القول والأسئلة الناتجة عنه وعن طريق الإحالة بـ (ميم الجمع) في بنص٦٩-٧١	١+٣
٧٢،٧٣	ربط سياقي عن طريق التكرار المعجمي الكلي لكلمة العظام في بنص٧٢	١
٧٣،٧٤	وعن طريق إحالة الضمير(هاء) إلى(العظام) في بنص٧٢	١
٧٤،٧٥	لا رابط مباشر بينهما	٣
٧٥،(١-٧٤)	رابط سياقي يفرضه تلقي الخطاب	٣
٧٥،٧٦،٧٧،٧٨	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لصيغة (افعلوا) وربط بتكرارالضمير (الواو) المحيل إلى (أيها الكرام) في بنص٧٥	٣
٧٨،٧٩	ربط بـ تكرارالضمير(الواو) المحيل إلى (أيها الكرام) في بنص٧٥-	١

	٧٨وعن طريق التكرار الكلي لصيغة (افعلوا).	
٧٥-٨٠،٨٣،٨٦	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لصيغة (افعلوا) وربط بتكرارالضمير (الواو) المحيل إلى (أيها الكرام) في بنص٧٥	٢
٨٠،٨١	ربط سياقي عن طريق تكرار (أيها الناس) وربط سياقي عن طريق الإحالة إلى(عباد المسجد الجامع الطوالُ القيام، و عماره وفتيانه الحسان وجوهاً وأشياخُه أولو الأحلام وناسك ذي اجتهاد و فقيه في دينه علام) في بنص ٥٣-٥٨ بـ(هم) المكررة في بنص ٥٨-٨٠.	١+٣
٨١،٨٢	ربط سياقي عن طريق الإحالة بـ (ميم الجمع)	١
	وعن طريق إحالة ضمير الغائب (الهاء) إلى(اللعين) في بنص٨٢	١
٨٢،٨٣		
٨٣،٨٤	لا رابط مباشرا بينهما	٣
٨٤،٨٥	لا رابط مباشرا بينهما	٣
٨٥،٨٦	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لصيغة (افعلوا) وربط بتكرارالضمير (الواو) المحيل إلى (أيها الكرام) في بنص٧٥ وربط نحوي بالفاء.	١+٢
٨٦،(٧٥-٨٥)	ربط سياقي عن طريق التكرار الكلي لصيغة (افعلوا) وربط بتكرارالضمير (الواو) المحيل إلى (أيها الكرام) في بنص٧٥.	١

المبحث الخامس: "نحو النص" والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية

عند النظر إلى هذا النص الشعري والبحث في العلاقة بين "نحو النص الشعري" وبنيته الزمانية، نجد أن الزمن شكلّ مكوناً لافتاً من مكوناته، ولذلك سنحاول البحث في كيفية بنائه زمانياً، واستكشاف دور عالم الزمن في بنائه، وتحديد الوسائل اللغوية التي حددت بها أحداث النص على محور الزمن، ومن ثم بيان أثرها في ضبط اتجاه النص الزمني والاتساق النصي.

وقبل الحديث عن هذه الوسائل اللغوية وأثرها، نشير إلى حركة الزمن المعطى في النص؛ إذ انطلق الشاعر في بداية النص ليتحدث عما حلّ به حاضراً باستخدامه فعلاً ماضياً، فحاضره أن النوم يجافيه، وانه ينشغل بالدموع عن النوم، ولكنه عبر عن هذا باستعمال الفعل الماضي "ذاد" ليؤدي معنى "يذود".

ثم أخذ ـ بعد أن عبر عن حاله ـ بالتعبير عن حال البصرة بالأفعال الماضية (حلّ، انتهك)، وعاد ليصف استيعابه للحدث بـ (كاد أن لا يقوم)، فبدأ بالماضي (كاد) وبني عليها المضارع (لا يقوم)، ثم وصف استيعاب المجموع للحدث بـ (رأينا ... أن تكون ...)، وهي مزاوجة بين الماضي والحاضر لتكون تأسيساً للغاية التي جعل من أجلها النص، وهي معرفة ما حدث والعزم على ما سيحدث.

ولعل هذا البعد الزمني يكشف لنا عن بعد دلالي عميق يخضع عملية التكوين المظهري للنص، إذ يشرع الشاعر بعد ذلك في الاعتماد على صيغة الفعل الماضي في وصفه للأحداث من البيت السادس إلى البيت التاسع والثلاثين: (أقدم، تسمى، رماهم، دخلوها، راح، طلعوا، ألقت، غومضوا، رأوا، حق، رموهم، أغصوا، رام، تلقّوا، رأى، أسلموه، فطموه، فضحوها، سبوها، صبحوهم، كابد، قتلوهم، ساقوا، رآهن، تذكرتُ، أحزم، أتى، أوجعتني، أرخصوه، طال، غَلا، أخرجوه، كان دخلوه، تركوه، باتوا، تركوا).

ويتخلل هذه الأبيات ميلٌ نحو المضارع، إذ لجأ إلى هذا في حالتين؛ الأولى: أن يصف حالته النفسية أثناء حديثه عما فعل الزنج بالبصرة، كقوله في سياق التحسر (يعضني إيهامي، يطول منه غرامي، يبقى على الأعوام)، والأخرى: أن يصور حالاً ما أثناء سرده للحدث كقوله:

كم أبٍ قـد رأى عزيـز بنيـه   وهو يعلَـى بـصارمٍ صمـصام

وقوله:

من رآهن في المقاسم وسطَ الـز   زنج يقَـسمن بيـنهم بالـسهام

وقوله:

مــن رآهــن يتَخــذن إمــاء   بعــد ملْــك الإمــاء والخُــدام

فهو بذلك يستخدم المضارع لوصفي حالتي: البؤس والهوان لأهل البصرة والألم والحسرة لنفسه، ويشاكل بيهما في الصيغة، فكأن الحالة النفسية المشتركة ـ ذلهم وحسرته ـ استدعت التشاكل في الفعل.

ثم يكسر الشاعر هذا النسق (الماضي ـ المضارع) باللجوء إلى فعل الأمر والاتكاء على صاحبين مفترضين ـ كعادة الشعراء العرب ـ بعداً عن الرتابة والإملال، بمثل قوله: (عرجا صاحبي، فاسألاها) ولكنه سرعان ما يعود للنسق ذاته بمثل: (بدلت، ساط، تداعت، خات، رملتها، وطئت)، ويلتزم الفعل الماضي ولا يغادره إلا عندما يصل إلى توجيه الأمر المباشر للمتلقين بضرورة التحرك للنجدة والانتقام.

ومما يلفت النظر أن الشاعر، في تصويره لمشهد يوم القيامة ومحاسبة ا ـ سبحانه ـ للناس ومعاتبة النبي (ص) لهم، يصور المشهد بمحاسبته وعتابه باستخدام الفعل الماضي وما يحيل إليه مع أن الحدث مستقبل ولم يقع، ولكنه يتخذ أسلوباً إمعاناً في تحقيق مراده الإبلاغي وإيصال المتلقين إلى أن يعيشوا المحاسبة والعتاب على أنه أمر حاصل لا محالة؛ فهو يصف الالتقاء مع النصريين أمام ا ـ سبحانه ـ بقوله "إذا ما التقينا" ومحاسبة ا ـ سبحانه ـ بقوله: "أما غضبتم، أخذلتم، وقعدتم، لم تغاروا، لم تعطفوا، لم يغر، ومشهد معاتبة النبي (ص) بمثل "إذا ما لامني، خاصموني، وتولّى، كنت، دعتني، صرخت، قام، كنت، كان، لم أجبها".

ولكنه إذا وصل في النص الشعري إلى مرحلة العزم على الناس أن يفعلوا ما يريد، وهو الثأر والانتقام، عمد إلى نسق (الأمر ـ الماضي)، فأخذ يطلب بـ (الأمر) منهم، ثم يذكرهم بما فعل الزنج وما تمنى أهل البصرة لـ (الماضي)، ويحذرهم من عدم الاستجابة بأسلوب الشرط.

انفروا أيها الكرام... أبرموا أمرهم

صدقوا ظَن ... أملوكم ورجوكم

أدركوا ثأرهم... لم تقروا

أقروا عيونهم ...

أنقذوا سبيهم ...   قلّ لهم ذاك....

ثم يكسر رتابة هذا النسق ببنية تقريرية متبوعة بأخرى شرطية

عـارهم لازم لكُـم أيهـا النـا   س لأن الأديـ ـان كالأرحـ ـام

إن قعـدتُم عـن اللعـين فـأنْتُم   شـركاء اللعـين فـي الآثـامِ

ويعود إلى الأمر والشرط :

بـادروه قبـلَ الرويـة بـالعز   م وقبـل الإسـراج بالإلجـام

من غدا سرجه على ظهرِ طرف   فحـرام عليـه شـد الحـزام

ثم يختم النص بالنهي، ويكثف حضور فعل الأمر في البيت الأخير، في قوله:

لا تطيلوا المقام عن جنة الخلـ   ـد فأنتم في غيـر دار مقـام

فاشتروا الباقيات بالعرض الأد   نى وبيعوا انقطاعـه بالـدوام

ويلاحظ أن هذا النص قد تجاوز التوقعات في تكثيفه لاسلوب الأمر واعتماده على البنى النصي الإنشائية المكررة ليقدم دلالات جديدة تساهم في إتمام الرؤية العامة للنص الشعري(1)، وأن تعبير الشاعر عن مراحل الزمن قد بدئ بالحديث عن الليل وعبر عنه بـ (المنام، نوم) مكررتين في الأبيات الخمسة الأولى، ثم عبر عن النهار بـ (رأينا مستيقظين)، وكان هذا فيما يخص زمن الشاعر نفسه، أما الزمن في البصرة فقد حضر على لسانه على صورتين، أولاهما: الزمن العام الذي كان يحياه أهل البصرة وما تعودوا عليه، وكان ذلك في قوله: (بينما أهلها بأحسن حال)، وهو بذلك لا يحدد زمناً ولكنه يصف حالة زمانية معتادة، وثانيهما: الصباح الذي دخل فيه الزنج إلى البصرة، وذلك في قوله:

صبحوهم فكابد القـوم مـنهم   طولَ يومٍ كأنه ألـفُ عـامِ

---

(1) انظر: المحاقري، **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن**، ص٣٣٧.

وفيه جعل الشاعر يوم البصرة هذا يطول حتى كأنه ألف عام لشدة ما قاس أهلها فيه.

وأما أزمان الأشياء التي أشار إليها في قصيدته فهي: مدة تمام الحمل، وزمن الشيب، وزمن الفطام، وزمن الحدث في البصرة (في ساعة)، وحين ندعى على رؤوس الأنام.

وأما الوسائل اللغوية التي حدد بها أحداث النص على محور الزمن فهي: بينما، وإذ، إذا، قبل، إذ، حين، قبل حين، طول يوم، ألف عام، ساعة، قبل ذاك، إذا ما، حين ندعى، إذا ما، إذا لامكم، إذ دعتني، إذ كنت ميتاً، قبل الرؤية، قبل الإسراج.

وعند تتبع المكونات الزمانية في النص الشعري نجدها تقسم إلى قسمين: مكونات زمانية إشارية، وهي التي توزع الأزمان المعطاة في النص، ومكونات زمانية إحالية، وهي التي ترتبط بزمن تشير له في النص.

ولدى مراجعة النص، نجد أن الأزمان المعطاة فيه كانت على النحو التالي:

١. زمن الشاعر، وهو نوعان: الزمن الواقعي للشاعر، وقد جعله: ماضياً؛ مع البكاء وغياب النوم، وحاضراً؛ مع البكاء وغياب النوم وعدم استيعاب ما حدث والتحسر على ما كان؛ والزمن الافتراضي للشاعر، وهو الزمن الذي افترض نفسه فيه في يوم الحساب.

٢. زمن الأحداث، وهو أربعة أنواع:

الأول: زمن الحدث الرئيس وهو تدمير البصرة وإهلاك أهلها، وعبر عنه بالأفعال الماضية.

الثاني: زمن البصرة الذي سبق تدميرها، وقد عبر عنه بوصفه لما كانت عليه قبل الحدث، وقد عبر عنه.

الثالث: الزمن المستدعى: وهوزمن الأحداث المفترضة أثناء محاسبة ا ـ سبحانه ـ ومعاتبه رسوله "ص" وهو استدعاء لاحق بعدي للزمن

الرابع: الزمن الاستقبالي الواقعي، وهو الذي ضمنه التحفيز للانتقام والتحذير من الخذلان.

أما المكونات الزمانية الإحالية في الألفاظ التي استخدمها ليحيل بها إلى زمن ما، فقد ظهرت في البيت:

بينمـــا أهلُهـــا بأحـــسن حـــالٍ إذ رماهم عبيدهم باصـطلامِ

وفيه أحالت بينما إلى الزمن الماضي الاعتيادي لأهل البصرة، وأحالت (إذ) إلى تغير الظرف وبدء الحدث؛

وفي البيت:

دخلوهـا كـأنهم قطـع اللّيـ ـل إذا راح مدلَهم الظلام

وقد أحالت فيه (إذا) إلى الزمن الذي يستد فيه ظلام الليل، وهو زمن استدعاه الشاعر ليمثل به على العبيد وسوء طلعتهم إلى البصرة.

وفي البيت:

كـم مفـدى فـي أهلـه أسـلموه حين لم يحمه هنالك حامي

حيث أحالت (حين) إلى زمان وقوع الحدث.

وفي البيت:

كـم رضـيع هنـاك قـد فطمـوه بشبا السيف قبل حين الفطام

وأحالت (قبل حين العظام) إلى عمر الأطفال الذين قتلوا.

وفي البيت:

صـبحوهم فكابـد القـوم منهم طولَ يومٍ كأنه ألـفُ عـامِ

حيث أحالت (طول يوم كأنه ألف عام) إلى اليوم الذي حدث فيه القتل وشدة الأحداث.

والبيت:

ألفُ ألـف فـي سـاعة قتلُـوهم ثـم سـاقوا الـسباء كالأغنـام

وأحالت (ساعة) إلى ساعة زمنية قاسية مرت على أهل البصرة. والبيت:

واحيـائي مـنهم إذا مـا التقينـا وهـم عنـد حـاكم الحكّـام

وفيه أحالت (إذا ما) إلى ظرف اللقاء يوم الحساب.

والبيت:

أي عـذْرٍ لنـا وأي جـوابٍ حين نُدعى على رؤوس الأنـامِ

أحالت (حين) إلى زمن دعوة الناس لمحاسبتهم.

والبيت:

واحيــائي مــن النبــي إذا مــا   لامنــي فــيهم أشــد المــلام

وفيه تحيل (إذا ما) إلى لحظة لوم النبي "ص" للشاعر.

وفي البيت:

مثلُــوا قولــه لكُــم أيهــا النــا   س إذا لامكُــم مــع الاــوام

وتحيل إذا إلى لحفظة لوم النبي "ص" للمقصرين.

والبيت :

لم أجبها إذ كنــتُ ميتــاً فلــولا   كان حي أجابها عــن عظــامي

و تحيل (إذ) الظرفية إلى ظرف النبي في زمن وقوع الحدث وهو أنه كان ميتاً.

المبحث السادس: "نحو النص الشعري" ووسائل الاتساق الإحالية:

تتجسد اتساقية النص الشعري التي تحقق انسجامه من خلال توازي الإحالة الضميرية مع نحو النص الشعري العام، فالترابط الإحالي يسهم في تشكيل وحدة النص وانتظام العناصر المكونة لعالمه، فهو ربط دلالي يعبر عنه بالتركيب، وهو يصل أجزاء النص المتباعدة ويرفد تماسكه الدلالي بقدر ما تشيع أشكاله ومستوياته في النص الشعري.

ويمكن أن نبين أبرز خيوط الشبكة الإحالية في النص الشعري من خلال:

المطلب الأول: الإحالة الضميرية

وفيها نتتبع أبرز الضمائر التي ظهرت في النص وأدت دوراً في تحديد عناصر الخطاب الشعري؛ وهي على النحو التالي:

١. أحال الشاعر إلى ذاته بضمير المتكلم (الياء) في الكلمات: (مقلتي، أوجعتني، نفسي، صاحبي، بأبي، واندامي، وأحيائي، لا مني، وانقطاعي)، وبضمير المتكلم (التاء) في (ما تذكرتُ)، وقد أفراد الشاعر نفسه في هذه الكلمات بضمير إذ السياق فيها سياق أرق وقلق وحسرة وندم وبكاء وتألم، وهذا شعور شخصي يتلاءم مع التعبير بالمفرد؛ أما عندما كان التعبير عن شيء جمعي يصح أن يدخل الشاعر فيه غيره معه، فقد عبر عن نفسه بضمير الجمع (نا) وذلك في الكلمات: (ارأينا، حسبنا، أي خطب نالنا، كم خذلنا، إذا ما التقينا، أي عذر لنا) ففي هذه البنى أحال الشاعر إلى نفسه وإلى المتلقين بالضمير الجمعي (نا) إذ إن رؤية المصيبة وحلولها والخذلان لأهل البصرة والتقاءهم يوم الحساب شي يشترك فيه مع المجموع وليس شعوراً شخصياً خاصاً.

٢. أحال الشاعر بضمير (ها) إلى أشياء عدة؛ وهي:

أولاً: البصرة في الأبيات:

أقدم الخائن اللعـين عليهـا	وعلـى الله أيمـا إقـدام
لهفَ نفسي عليك أيتُها البص	رة لهفاً كمثل لهبِ الـضرام
بينما أهلُهـا بأحـسنِ حـالٍ	إذ رماهم عبيدهم باصـطلامِ
دخلوها كأنهم قطـع اللـيـ	ـل إذا راح مدلَهِم الظـلام

فاسألاها ولا جـواب لـديها　　　لسؤال ومـن لهـا بـالكلام

أين ضوضاء ذاك الخلق فيها　　　أين أسـواقُها ذواتُ الرخـام

أين فُلْك فيهـا وفُلْـك إليهـا　　　منشآتٌ في البحر كـالأعلام

سلطَ البثْقُ والحريقُ علـيهم　　　فتـداعت أركانُهـا بانهـدام

وخلتْ من حلولها فهي قَفْـر　　　لاترى العين بين تلك الأكـام

وكانت إحالة قبلية.

ثانياً: الحاملات، في البيت:

طلعوا بالمهندات جهراً فألقتْ　　　حملها الحاملات قبل التمـام

وكانت إحالة بعدية (فألقت حملها الحاملات قبل التمام).

ثالثاً: الفتاة المسبية، في الأبيات:

كـم فتـاة بخـاتم ا　بكـر　　　فضحوها جهرا بغير اكتتـام

كم فتاة مـصونة قـد سـبوها　　　بارزاً وجههـا بغيـر لثـام

أُمتي أيـن كُنْـتُم إذْ دعتْنـي　　　حرةٌ مـن كـرائم الأقـوام

صـرختْ يـا محمـدا فهـلا　　　قام فيها رعاةُ حقـي مقـامي

وهي إحالات قبلية.

رابعاً: الوجوه الدوامي، في الأبيات:

ووجـوه قـد رملتهـا دمـاء　　　بأبي تلكم الوجـوه الـدوامي

فتراها تَسفي الريـاح عليهـا　　　جاريـات بهبـوة وقتـام

وهي إحالات قبلية.

خامساً: مقلة الشاعر في البيت وهي إحالة قبلية.

سادساً: عظام النبي "ص" في البيت:

وعليها من المليـك صـلاةً وسـلام مؤكـد بـسلام

٣. أحال الشاعر بضمير الغائب الهاء إلى أشياء عدة، وهي:

أولاً: لذيذ المنام في البيت الأول:

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلُها عنه بالدموع السجام

ثانياً: الخائن اللعين في البيت:

وتسمى بغيـر حـق إمامـاً لا هدى الله سعيه من إمام

ثالثاً: أصناف القتلى من أهل البصرة/ ضنين بنفسه، جبينه، أخ قد رأى أخاه، أب قد رأى عزيز بنيه، مفدى في أهله أسلموه، لم يحمه، رضيع قد فطموه، بيع قد أرخصوه، بيت قد أخرجوه، قصر قد دخلوه، ذو نعمة تركوه.

رابعاً: المسجد الجامع بالبصرة، فاسألاه، لديه، عباده، عماره، عمروه، فتيانه، أشياخه.

خامساً: فقه في المسجد الجامع، في دينه.

سادساً: اللعين، بادروه.

سابعاً: من الشرطية، في البيت:

من غدا سرجه على ظهرِ طرف فحرام عليـه شـد الحـزام

٤. أحال الشاعر إلى البصرة بضمير(ها) في الأبيات – التي ذكرناها قبل قليل – وكانت إحالات قبلية، وبضمير(ك) المخاطبة في الأبيات:

لهفَ نفسي عليك أيتُها البـصـرة لهفاً كمثل لهبِ الضرام

لهف نفسي عليك يا معدن الخيـرات لهفاً يعضني إبهـامي

لهف نفـسي يـا قُبـةَ الإسـلام لهفاً يطولُ منه غرامي

لهف نفسي عليك يا فُرضة البلـدانِ لهفاً يبقى على الأعوام

لهف نفسي لجمعـك المتفـاني لهف نفسي لِعزك المستضام

وكانت بعدية.

٥. أحال الشاعر إلى أهل البصرة عموماً بالضمير(هم) في الأبيات :

بينمـــا أهلُهـــا بأحـــسنِ حـــالِ　　إذ رمـــاهم عبيـــدهم باصـــطلامِ

وحقيـــقٌ بـــأن يـــراع أنـــاس　　غومـــضوا مـــن عـــدوهم باقتحـــام

أي هـــول رأوا بهـــم أي هـــولٍ　　حـــق منـــه تـــشيب رأس الغـــلام

إذ رمـــوهم بنـــارهم مـــن يمـــينٍ　　وشـــمال وخلفهـــم وأمـــام

صـــبحوهم فكابـــد القـــوم مـــنهم　　طـــولَ يـــومٍ كأنـــه ألـــفُ عـــامِ

ســـلطَ البثْـــقُ والحريـــقُ علـــيهم　　فتـــداعت أركانُهـــا بانهـــدامِ

أدركـــوا ثـــأرهم فـــذاك لـــديهم　　مثـــلُ رد الأرواح فـــي الأجـــسامِ

لـــم تُقـــروا العيـــون مـــنهم بنَـــصرٍ　　فـــأقروا عيـــونهم بانتقـــام

أنقـــذُوا ســـبيهم وقـــل لهـــم ذا　　ك حفاظـــاً ورعيـــةً للـــذمام

عـــارهم لازم لكُـــم أيهـــا النـــا　　س لأن الأديـــان كالأرحـــام

وكانت إحالات قبلية، وبواو الجماعة في البيتين:

وحقيـــقٌ بـــأن يـــراع أنـــاس　　غومـــضوا مـــن عـــدوهم باقتحـــام

أي هـــول رأوا بهـــم أي هـــولٍ　　حـــق منـــه تـــشيب رأس الغـــلام

٦. أحال الشاعر إلى قائد الزنج بضمير الغائب (هـ) مرة واحدة في البيت:

وتـــسمى بغيـــر حـــق إمامـــاً　　لا هـــدى اللـــه ســـعيه مـــن إمـــام

٧. أحال الشاعر إلى الزنج/ عبيد أهل البصرة بضمير (واو الجماعة) مرة في الأبيات:

بينمـــا أهلُهـــا بأحـــسنِ حـــالِ　　إذ رماهم عبيدهم باصـــطلامِ

دخلوهـــا كـــأنهم قطـــع الليـــ　　ـــل إذا راح مـــدلهم الظـــلام

طلعوا بالمهندات جهراً فألقـــتْ　　حملها الحاملات قبـــل التمـــام

إذ رموهم بنـــارهم مـــن يمـــينٍ　　وشـــمال وخلفهـــم وأمـــام

كم أغصوا من شاربٍ بـــشراب　　كم أغصوا من طاعمٍ بطعـــام

كم ضـنين بنفـسه رام منْجـى   فتلقّــوا جبينـــه بالحـــسام

كم رضيع هنـاك قـد فطمـوه   بشبا السيف قبل حين الفطـام

كــم فتــاة بخــاتم ا بكــر   فضحوها جهرا بغيـر اكتتـام

كم فتاة مـصونة قـد سـبوها   بـارزاً وجههـا بغيـر لثـام

صبحوهم فكابـد القـوم مـنهم   طولَ يومٍ كأنـه ألـفُ عـامِ

ألفُ ألف فـي سـاعة قتلُـوهم   ثم سـاقوا الـسباء كالأغنـام

رب بيعٍ هنـاك قـد أرخـصوه   طال ما قد غلا على الـسوام

رب بيت هنـاك قـد أخرجـوه   كان مأوى الضعاف والأيتـام

رب قصرٍ هنـاك قـد دخلـوه   كان من قبل ذاك صعب المرام

رب ذي نعمــة هنــاك ومــالٍ   تركــوه محــالفَ الإعــدام

رب قوم بـاتوا بـأجمع شَـملٍ   تركوا شـملَهم بغيـر نظـام

المطلب الثاني: الإحالة الإشارية

برزت أسماء الإشارة في هذا النص بروزاً قوياً، وحضرت فيه ما لم تحضر في غيره من مثل هذه النصوص الشعرية، وكان لها دور لافت في اتساق النص وانسجامه وتماسكه الكلي، وشكلت قوة مركزية رابطة، ففي خضم تدافع المحتوى القضوي للنص الشعري والإغراق في عرض التفصيلات استند إليها الشاعر في وصل السياق النصي الداخلي بالسياق الخارجي، وهو ما حدث بالبصرة، وعوض بعده عن المكان بكثرة الإشارة إليه؛ وقد ظهر في هذا النص العناصر الإشارية التالية:

١. (تلكُم) في البيت:

أي نومٍ من بعد ما حلّ بالبـصـ ـرة من تلكم الهنات عظـام

وهي في هذا النص إحالة إشارية لاحقة أو بعدية، فجاءت بديلاً لـ (الهنات العظام) اللاحقة لها في (تلكم الهنات العظام)، وبديلاً للقصور في (تلكم القصور).

٢. (هذا) في البيت:

إن هـذا مـن الأمـورِ لأمـر كاد أن لا يقـوم فـي الأوهـام

وهي إحالة إشارية سابقة أو قبلية أشارت لما ورد في البيتين:

أي نومٍ من بعد ما انتهك الزنْـ ـج جهارا محـارم الإسـلام

إن هـذا مـن الأمـورِ لأمـر كاد أن لا يقوم فـي الأوهـام

٣. هناك، وقد وردت في الأبيات:

كم رضيع هناك قـد فطمـوه بشبا السيف قبل حين الفطـام

رب بيعٍ هناك قد أرخـصوه طال ما قد غلا على الـسوام

رب بيت هناك قد أخربـوه كان مأوى الضعاف والأيتـام

رب قصرٍ هناك قـد دخلـوه كان من قبل ذاك صعب المرام

رب ذي نعمة هنـاك ومـالٍ تركــوه محــالفَ الإعــدام

وهي إحالة قبلية أحالت إلى البصرة التي وردت قبل العنصر الإشاري.

٤. الألى، وقد وردت في البيت:

أين عماره الألـى عمـروه　　　　دهرهم في تـلاوة وصـيام

ومثلت إحالة قبلية أحالت إلى (عمارة) في (عمارة الأولى عمروه).

المبحث السابع: "نحو النص" ووسائل الاتساق المعجمية:

المطلب الأول: التكرار

وقد تكررت في النص الشعري مجموعة من الألفاظ والمعاني والتركيبات ومنها:

١. النوم ومشتقاته، حيث تكررت في النص كلمة نوم ثلاث مرات، ونيام مرتين، ومنام مرتين، وهذا إلحاح على هذا المعنى وقصدية لاستحضاره؛ إذ إن النوم دليل على الراحة والطمأنينة والأمن ولكن الشاعر ألح على أن يكون غائباً عنه ومحذراً المتلقين من أن يكون حالاً فيهم، لأن من ينام عن ثارة لا يدركه.

٢. البصرة، وقد تكرر لفظها في النص ثلاث مرات، وفي كل مرة تتجدد الإحالة إليها بالضمائر.

٣. الزنج، وقد تكررت في النص أربع مرات، فهي العنصر الأساسي الصانع لحدث البصرة، والإلحاح على هذه اللفظة من باب التشنيع على من هاجم البصرة وتعظيم ما حدث في عيون المتلقين.

٤. الأمر والأمور حيث تكررت كل واحدة منهما مرتين.

٥. رأى، وقد تكررت في النص بالألفاظ: (رأينا، رأى، رأوا، رآهن، فتراها) ثماني مرات، إذا احتاج الشاعر إليها لأنه يصور أحداث البصرة ويرسم شاهدها، وهو يريد أن يجعل من لم يرد الحدث رأي العين يراه افتراضياً، ولذلك فإنه يلح على هذا المعنى.

٦. تكرار لفظ الجلالة (ا) ثلاث مرات.

٧. جهراً: وقد تكرر ثلاث مرات.

وقد تكررت في النص مجموعة من الأساليب والتراكيب، منها: وقد تكررت في النص مجموعة من الأساليب والتراكيب، ويمكن تقسيمها إلى المجموعات التالية:

الأولى: مجموعة (لهف):

لهفَ نفسي عليك أيتُها البصرة لهفاً

لهف نفسي عليك يامعدن... لهفاً

لهف نفسي يا قُبةَ الإسـلام لهفاً

لهف نفسي عليك يا فُرضة... لهفاً

الرابعة: مجموعة (ما... إلا)

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلا

ماتذكرتُ ما أتى الزنج إلّا

الخامسة: مجموعة (وا..)

واندامي

واحيائي

التاسعة: مجموعة (أين)

أين كُنْتُم إذْ دعتْني

أين عباده الطوالُ القيام

أين ضوضاء ذاك الخلق فيها

أين أسواقُها ذواتُ الرخام

أين فُلْك فيها وفُلْك إليها

لهف نفسي لجمعك المتفاني
لهف نفسي لِعزك المستضام
الثانية: مجموعة (رب):
رب بيعٍ هناك قد أرخصوه
رب بيت هناك قد أخرجوه
رب قصرٍ هناك قد دخلوه
رب ذي نعمة هناك ومالٍ
رب قوم باتوا بأجمع شَملٍ
الثالثة: مجموعة (كم) الخبرية:
كم أغصوا من شاربٍ بشراب
كم أغصوا من طاعمٍ بطعام
كم ضنينٍ بنفسه
كم أخٍ قد رأى أخاه صريعاً
كم أبٍ قد رأى عزيز بنيه
كم مفدى في أهله أسلموه
كم رضيع هناك قد فطموه
كم فتاة بخاتم ا بكرفضحوها
كم فتاة مصونة قد سبوها
كم خذلنا

وانقطاعي
السادسة: مجموعة (من)
من رآهن في المساق
من رآهن في المقاسم
من رآهن يتَخذن إماء
السابعة:مجموعة (أي)
أي نومٍ من بعد ما حلّ
أي نومٍ من بعد ما انتهك
أي هول رأوا بهم
أي هولٍ حق منه
أي عذْرٍ لنا
أي جوابٍ
أي خَطْب
أي رزء
الثامنة: مجموعة (أ) الاستفهام:
أما غَضبتُم
أخذلتُم

أين تلك القصور والدور فيها
أين ذاك البنيان ذو الإحكام
أين عماره الألى عمروه
أين فتيانه الحسان وجوهاً
أين أشياخُه أولو الأحلام
العاشرة الثامنة: مجموعة (كيف)
كيف لم تعطفوا
كيف ترضى الحوراء
الحادية عشرة: المجموعة الأمرية
اسألاها ولا جواب لديها
انفروا أيها الكرام خفافا
صدقوا ظن إخوة
أدركوا ثأْرهم
فأقروا عيونهم بانتقام
أنقذُوا سبيهم
بادروه
اشتروا الباقيات
بيعوا انقطاعه

المطلب الثاني: المصاحبة المعجمية

يحدد نحو النص الشعري العلاقات المجمعية من حيث مشاركتها في النص، حتى يكون النص متسقاً في عناصره اللغوية ومنسجماً في دلالاته الإيحائية، والشاعر عندما يتناول قضية من القضايا الشعرية يحرص على حشد عناصرها المعجمية المحيطة بها.

وتعد علاقات البني اللفظية المكونة للبنى الداخلية ركناً أساسياً من مشكلات البناء النصي، ومحدداً من محددات تكونه، ولذلك نجد أن الشاعر يدرك هذه الحقيقة ويستبطنها، ثم يصدر عنها في هندسته النظمية.

وبالنظر إلى الألفاظ التي شكلت البنية النظمية لهذا النص، نجد أنها تتكثف ضمن الحقل الدلالي العام للنص، وهو الرثاء، وتتركز في حقل دلالي مخصوص وهو ما لحق بالبصرة من أذى وما لحق بالشاعر من ألم، ويجب على المتلقين أن يقوموا به، ولذلك فقد جاء مضمنا في الحقول التالية:

١. ألفاظ دالة على النوم والأرق؛ وهي: مقلتي، المنام، الدموع السجام، نوم، مستيقظين، رؤيا منام، ينام، نوم النيام.

٢. ألفاظ دالة على الموت والدمار والقتل، وهي: الهنات، لهب الضرام، المستضام، اصطلام، رماهم، المهندات، ألقت حملها، يراع، عدو، اقتحام، رموهم بنارهم، فتلقوا جبنية، بالحسام، صريعاً، صرعى، بصارم صمصام، لم يحمه، بشبا السيف، قتلوهم، داميات، الإعدام، رماد، ركام، البثق، الحريق، إنهدام، قفر، أفلاق هام، دماء، الدوامي، قتام، هبوة، رزء، يحامي، ميتاً، العظام، عظاماً، وأرهم، انتقام، مدنف، ذي سقام.

٣. ألفاظ دالة على الحزن والألم والحسرة واللوم والخذلان، وهي: لهف نفسي، لهفاً، يعضني إبهامي، غرامي، هول، تشيب رأس الغلام، أغصوا، أضرم القلب إيما إضرام، أوجعتني مرارة الإرغام، خاشعات، باكيات، واندامي، ندامي، أخذلتم، وقعدتم، قعود، لامكم، اللوام، صرخت.

٤. ألفاظ دالة على الحرية: حرة، كرائم، مصونة.

٥. ألفاظ دالة على انتهاك، الأعراض والحرمات، وهي: انتهك، محارم، فضحوها، حرمة، حرماتي، سبوها، السباء، سبايا، إماء، الإماء، سبيهم، للزمام.

٦. ألفاظ دالة على القربى، وهي: أخ، أخاه، أب، بنيه، أبي، الأعمام، أخوات، إخوة، الأرحام، أهله.

وتظهر العلاقات العجمية بين ألفاظ النص بحكم مصاحبتها إلى محورين من محاور التقابل والتشاكل؛ وهي:

أ. تقابل التناقض والتغير والتضاد: (النيام/ مستيقظين)، (انتهك/ يحامي)، (عبيرهم/ حرة)، (تشيب/ الغلام)، (أسلموه/ لم يحمه)، (رضيع/ الفطام)، (جهراً/ التتام)، (أرخصوه/ غلا)، (أخرجوه/ دخلوه)، (نعمة/ إعدام) (سؤال/ جواب)، (قصور/ ركام)، (الهوان والذل/ والتبجيل/ والإعظام)، (فتيان/ أشياخ)، (عبيد/ الحكام)، (عباد/ حاكم)، (حرمات/ أحلّ)، (انقطاع/ تولى)، (ميتاً/ حي)، (خفافاً/ ثقالاً)، (أنفروا/ أقعدوا)، (بادروه/ الروية)، (اشتروا/ بيعوا)، (يمين/ شمال)، (خلف/ أمام).

ب. تقابل التشاكل والتكامل والمضاها والمماثلة وهي: (مقلة/ دموع)، (السجام/ العظام)، (الزنج/ العبيد)، (الخائن/ اللعين)، (قبة الإسلام/ فرضة البلدان)، (جمع/ شمل)، (قطع الليل/ مدلهم الظلام)، (المهندات/ الحسام/ صارم/ صمصام)، (نار/ حريق) (فطموه/ حين الفطام)، (فتاة مصونة/ فتاة بكر)، (ساعة/ يوم/ عام)، (المقاسم/ يقسمن)، (الإماء/ الخدام)، (بيع/ سوام)، (بيت/ مأوى)، (نعمة/ مال)، (مدنف/ سقام)، (سؤال/ جواب)، (باديات الثغور/ ابتسام)، (عبادة/ عمارة)، (تلاوة/ صيام)، (خطب/ رزء)، (ناسك/ فقيه)، (واندامي/ وأحيائي)، (حاكم/ حكام)، (خذلتم/ قعدتم)، (لم تغاروا/ تركتم حرماتي)، (قاصرات الخيام/ الحوراء)، (خاصموني/ خصامي)، (قام/ مقامي)، سقتها/ الغمام)، (انفروا/ أدركوا/ أقروا/ انقذوا/ بادروا/ لا تطيلوا المقام).

المطلب الثالث: الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن:

احتوت هذه القصيدة على مجموعة من الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن التي يمكننا من خلالها بيان حركة الدلالة داخل النص؛ وأبرزها:

- **البصرة**: وتتضمن جميع ما يمكن أن يعدد من معالم المدينة من دور وقصور وعادات حياة.
- **الزنج:** وتشمل طائفة من الناس الذين اعتاد العرب على كونهم عبيدا، الآن هاجموا البصرة ومثلوا السواد الأعظم من المهاجمين.
- **محارم الإسلام:** وتتضمن جميع ما يمكن أن يعد من محارم الإسلام من دين وعرض وعبادات وشرائع.
- **المسجد الجامع:** ويشمل المبنى وما يكون فيه من مظاهر العبادة.

هذا نص شعري فني تمسك بناه النصية ببعضها لذلك فإن وحداته المعجمية يؤثر بعضها ببعض وتؤثر في الجمل التي تكونها، وتتأثر بها في الوقت نفسه ؛ ومن ثَم تعد دلالات تلك المفردات دلالات صابغة؛ تضفي على النص الشعري معاني تتضمنها، وتتحكم في جزء مهم من الحركة الدلالية العامة للنص.

فهي دلالات يحركها الواقع، ولعل دوران النص حول غرض واحد كان سببا في عدم تنوع العلاقات المشكلة لحقول الدلالة في هذا النص، ومن ثم تصبح لهذه العلاقات خصوصية في هذه النص؛ تلك الخصوصية هي استغلال الشاعر دلالات هذه الألفاظ لتوليد معانٍ جديدة تنتسب إلى الواقع المعيش. أكثر من انتسابها إلى عالم إبداع النص الشعري.

الفصل الرابع

نحو النص الشعري في الأدب الأندلسي

(رثاء قرطبة لابن شهيد أنموذجا)

المبحث الأول: نحو النص الشعري والبنية النصية الشعرية الكلية العامة

المبحث الثاني: نحو النص الشعري والبني النصية الشعرية الكبرى

المبحث الثالث: نحو النص الشعري ووصف البني النصية الشعرية الصغرى في المستوى التركيبي

المبحث الرابع: نحو النص الشعري والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية

المبحث الخامس: "نحو النص الشعري" ووسائل الاتساق الإحالية:

المطلب الأول: الإحالة الضميرية

المطلب الثاني: الإحالة الإشارية والخارجية

المبحث السادس: "نحو النص" ووسائل الاتساق المعجمية:

المطلب الأول: التكرار

المطلب الثاني: المصاحبة المعجمية

المطلب الثالث: الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن

يتحدث ابن بسام عن علاقة ابن شُهيد[1] بمدينة قرطبة فيقول: "كان لقرطبة في رِقّته وبراعته وظرفه خليعها المنهمك في بطالته وأعجب الناس تفاوتاً ما بين قوله وفعله، وأحطّهم في هوسٍ نفسه وأهتَكهم لِعرضه وأجرئهم على خَلْقه[2].

في تاريخ قرطبة وفي عصر ابن شهيد بالتحديد كانت تلك المدينة التي أحب الشاعر طبيعتها، ونعيمها، ولهوها، كما أحب الرخاء ورغد العيش فيها؛ ترزح تحت سعير الحروب والفتن المتوالية، التي عصفت بأمنها فبددته، وضربت بطبيعة جمالها الفطري صفحاً عن مظاهر الحياة إلى الدمار والفناء، فكان من نتاج تعلق الشاعر بها أن تركت في نفسه مواقف انفعالية مؤثرة فـحزن أشد الحزن لفقدها، وبكى رمز فخرها الضائع، بكاء الفاجع اليائس من تغير الحياة وتبدل النعيم بأسباب الدمار ومظاهر الخراب، فلم يملك ابن شهيد تجاه ذلك الحال إلا

---

(1) ابن شهيد هو أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن أحمد بن شهيد الأندلسي القرطبي أبو عامر من بيت علم ورياسة، ولد في حي منية المغيرة في قرطبة في الدار المعروفة بدار ابن النعمان سنة ٣٨٢هـ، كان جد أبيه أحمد وزيرا للخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر وكان أول من تسمى بذي الوزارتين في الأندلس، وكان أبوه أبو مروان عبد الملك من وزراء الدولة العامرية، وكان له جاه عريض عند المنصور بن أبي عامر وعند ولديه عبد الملك وعبد الرحمن، اتصل ابن شهيد، بعد زوال الدولة العامرية، بآل حمود الأدارسة، وعاش أيام الفتنة العاصفة التي عصفت بالأندلس مدة خمس وعشرين سنة، كان ابن شهيد يعد من أعلام الأندلس ونوابغها، وكان صديقا لابن حزم الظاهري، وله معه مكاتبات، وقد شبهه ابن حيان بعبد الحميد الكاتب والجاحظ، وأثنى عليه ابن بسام في (الذخيرة) كان فيه كرم مفرط، وله في ذلك حكايات ونوادر؛ أصيب في آخر حياته بالنقرس وتوفي في قرطبة عن ٤٤ عاما بهذه الظروف ما بين الطموح واليأس أثـر وبوضوح على شعره وتصويره فجاء انعكاساً لهذه الظروف متفاوتاً في مستوى أدائه، ومعاني صوره، من مصنفاته: رسالة التوابع والزوابع صور فيها رحلة شاعر إلى الجنة وهي شبيهة برسالة الغفران للمعري، وكتاب إيضاح الشك، وكتاب حانوت العطار، وله ديوان شعر.

(2) ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي،(ت٥٤٢هـ) .**الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة .** (تح: إحسان عباس)، بيروت والقاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩م، القسم الأول، المجلدالأول، ص٥٠، وكان للأحداث السياسية الأثر المنفر في نفس الشاعر وكان لها أثر معاكس أيضاً تمثل عند ابن شهيد خاصة، فقد كانت سبباً في تجدد طموحه لنيل الوزارة، وسعيه وراء تولي المنزلة الرفيعة في الدولة، وهو غرض تحمله ثـنايا صوره، وأغراضه الشعرية، وإن لم يصرح به غير أنه يمثل الحافز الأقوى في جل أغراضه ومعانيه، فتوالي الخلفاء عليها كان دافعاً للشاعر لأن يمدحهم ويتقرب منهم، وعندها لم يكن مدحه نابعاً من إحساس وشعور ذاتي بالولاء والمناصرة للممدوح بل هو شعور متصنع يهدف لغرض يسعى للحصول عليه، وإن شكل أقل معاني المدح قوة وبلاغة، وحضوراً في ديوانه من مدحه لآل العامريين مثلاً، على حين نجده في الطرف الآخر يهجو من تولى الوزارة ولم يكن أهلاً لها، كهجائه للوزير ابن القرضي.

السخط البالغ والبغض العميق لتلك الفتنة الجائرة وأحداثها الناقمة والذي حمله في نفسه، ثم ضمنه نظمه، فجاءت معاني صوره تعكس جانباً من مكنوناته النفسية، وشعوره الثائر، كما في رثائه لقرطبة، وفي وصفه للفتنة آنذاك، لذلك فقد يعد شعره فيها فاتحة لرثاء المدن في الأندلس إذ قاله بعد الفتنة التي قامت بها عام ٣٠٤هـ، وأما القصيدة التي قالها فيها فهي [(١)]:

١.ما في الطلول من الأحبة مخبِر فمن الذي عن حالها نستخبِر

٢.لا تسألن سوى الفراق فإنه ينْبيك عنهم أنْجدوا أم أغْوروا

٣. جار الزمان عليهم فتفرقوا في كل ناحية وباد الأكْثر

٤. جرت الخُطُوب على محل ديارهم وعليهم فتغيرتْ وتغيروا

٥. فدع الزمان يصوغُ في عرصاتهم نُوراً تكاد له القُلوب تُنَور

٦. فلمثْل قُرطُبة يقل بكاء من يبكي بعين دمعها متفجر

٧. دار أقال الله عثْرةَ أهلها فتبربروا وتغربوا وتمصروا

٨. في كل ناحية فريقٌ منهم متفطر لفراقها متحير

٩. عهدي بها والشملُ فيها جامع من أهلها والعيشُ فيها أخْضر

١٠. وريِاح زهرتها تلوح عليهم بروائحٍ يفتر منها العنْبر

١١. والدار قد ضرب الكمالُ رواقه فيها وباع النقص فيها يقْصر

١٢. والقوم قد أمنُوا تغير حسنها فتعمموا بجمالها وتأزروا

١٣.يا طيبهم بقُصورها وخُدورها وبدورها بقُصورها تتخدر

١٤. والقصر قصر بني أُميةَ وافر من كل أمر والخلافةُ أوفر

١٥. والزاهريةُ بالمراكبِ تُزهر والعامريةُ بالكواكبِ تُعمر

---

(١) ابن شهيد، أحمد بن عبد الملك، (ت ٤٢٥هـ). **ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله**. (ط١)، جمعه وحققه وشرحه :محيي الدين ديب، بيروت: المكتبة العصرية،١٩٩٧، ص٧٦-٧٩، و ابن شهيد، أحمد بن عبد الملك، (ت٤٢٦هـ). **ديوان ابن شُهيد الأندلسي**. (ط١)، عني بجمعه: Chares PELLAT، بيروت: دار المكشوف،١٩٦٣، ص ٦٤-٦٧.، ص٦١.

١٦. والجامع الأعلى يغص بكُـل مــن   يتلو ويسمع ما يـشاء وينْظُـــــر

١٧. ومــسالِك الأســواق تــشهد أنهــا   لا يـــستَقل بــسالِكيها المحــشَر

١٨. يـا جنـةً عـصفَتْ بهـا وبأهلهـا   ريـح النــوى فتَدمـرتْ وتَـدمروا

١٩. آسى عليك من الممـات وحـق لِـي   إذ لـم نَــزلْ بك في حياتـك نَفخـر

٢٠. كـانَتْ عـراصك للميمـم مـكــةً   يـأوي إليها الخـائِفُــون فينْـصروا

٢١. يا مـنْزِلاً نَـزلَت بــــه وبأهلـه   طَــــير الـنوى فَتَغيروا وتَنَكــروا

٢٢. جاد الفُـراتُ بساحتَيك ودجــــلـةٌ   والـنّيلُ جاد بهـا وجــــاد الكَـوثر

٢٣. وسقيتَ من ماء الحياة غمــامــةً   تـحيا بـها منك الريـاض وتُزهــر

٢٤. أسفي عـلى دارٍ عـهـدتُ ربوعها   وظـبـاؤُها بـفنائِهــا تَـتَبخْتَــر

٢٥. أيـام كـانَتْ عيـن كُـل كرامــة   من كُل نـاحية إليهــا تَنظُـــــــر

٢٦. أيام كـان الأمر فيهــا واحــــداً   لأمـيرها وأمـيرِ مــــن يـتأمــر

٢٧. أيام كـانَتْ كف كُل ســــــلامة   تسـمو إليها بالســــلام وتبــــدر

٢٨. حـزني عـلــى سرواتها ورواتها   وثـقـاتهــا وحـماتهـا يـتَكَــرر

٢٩. نَـفْــسي علــى آلائِهــا وصــفائِها   وبهائِهــــا وســــنائِها تتحـــسر

٣٠. كَبِــدي علــى علمائِهــا حلمائِهــا   أدبائهــــا ظُرفائِهــــا تتَفَطـــر

المبحث الأول: نحو النص الشعري والبنية النصية الشعرية الكلية العامة

يقوم هذا النص الشعري على محوريين رئيسيين من الأفكار، ويدور على هذين المحورين بعد ذاتي ينتقل من أحدهما إلى الآخر؛ بمثل هذا البعد الباعث الرئيسي لكينونة النص الشعري، ويتخذ (مواجهة ما آلت إليه الأمور، وتذكر ماضيها والتأسف عليه) تكويناً نصياً، فيشكل المظهر النصي الشعري وفقاً لهذا البعد.

أما هذا البعد فهو بعد ذاتي شعوري يرتبط بنفسية الشاعر الذي واجه صدمة شعورية نتيجة وقوفه أمام مكان اعتاد أن يكون زاخراً بالناس تسري فيه روح الحياة، فهاله هذه الموقف وهزته الصدمة فعبر عن هذه الحالة بهذا النص الشعري على شكل تتابعات نصية سارت في اتجاهي المواجهة والأسى.

والناظر في هذا النص يجد أن الشاعر لم يرم إلى بث فكرة يقصد منها غاية معينة ويريد تحقيقها، فهو لم يبحث في الأسباب التي أدت إلى هذه الحال التي آلت إليها مدينة قرطبة، ولم يدع إلى تغيير الواقع برؤية ما يضمرها في نفسه، ولا يجد المتلقي في النص شيئاً مطلوباً منه فعله، ولم ينزع الشاعر نحو جعل المتلقي ينظر في واقع المدينة متذكراً مما كانت عليه ليأخذ العبرة من دولة الأيام، وإنما هو خطاب شعري منطلق من نفس حزينة متأسفة مرتد إليها أو إلى من يحيا حالة الحزن والأسف ذاتها.

وعند النظر في السياق النصي الذي أنتج هذا الملفوظ النصي نواجه ظرفاً سياسياً واجتماعياً لا يستطيع فيه قائل النص أن يتجاوز التعبير عن الشعور الشخصي إلى محاولة تغيير الواقع بفكر ما يطرحه فيه، إذ كانت البلاد قد مرت بفتنة كبرى أو ما عرف بالفتنة البربرية وهي مرحلة كثرت فيها الاضطرابات والحروب الأهلية وقصر الفترة الزمنية لحكم الخلفاء الذين حكموا في هذه المرحلة، وفيها أبطل رسم الخلافة من الأندلس وسقطت دولة الأمويين وانقسمت الأندلس وخربت قرطبة ونهبت مدينتا الزهراء والزاهرة، فمثل ذلك فاجعة كبرى حلت بأبي عامر بن شهيد قائل النص، لأنها قضت على أيام السعد والبهجة والرخاء التي عاشها في ظل العامريين، فبقي أسيراً لذكريات تلك المرحلة، ولم يستطع هجرها تعلقاً بها[1]، وظل حائراً من المآل الذي صار فيه، فبعد أن عينه المعتد با وزيراً بأربع سنين قُتل الخليفة وانهارت آمال ابن

([1]) انظر: عباس، إحسان، (١٩٦٨). تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة. (ط٢)، بيروت: دار الثقافة، ص ٢٨٣.

شُهيد في الحكم، وقلّ أصدقاؤه وكثر أعداؤه، ولم يكن قادراً على أن يتجاوز حد التعبير عن الحزن والأسى[١].

فجاء هذا النص متساوقاً مع ذلك الظرف ومعبراً عن تلك الحالة النفسية الحزينة المتأسية، ومثل هذا النص باكورة رثاء المدن في الأندلس، فقد كان فاتحة هذا النوع الذي تطور في الأندلس فيما بعد تطوراً كبيراً[٢].

فيأتي هذا النص الشعري مصوراً لمرحلة من حياة الشاعر ومعبراً عن أحوال قرطبة المضطربة، ولا نميل إلى رأي جامع ديوانه الأستاذ في السوربون Charles PALLAT من أنه قال هذا النص في آخر حياته بعد ما أصابه الفالج[٣]، إذ لو كان هذا لكان شيئاً مما يوحي بذلك، ولا سيما أنه كان يكثر من مثل ذلك في الشعر الذي قاله أثناء المرض، بل إنه يغلب على شعره الذي قاله في علته أن يذكر الموت، أو المرض في بيته الأول كقوله[٤]:

تأملت ما أفنيت من طـول مـدتي ... فلـم أره إلا كلمحـة نـاظرِ

وحصلت ما أدركت من طول لذتي ... فلـم ألفـه إلا كـصفقة خاسـرِ

وقوله[٥]:

أستودع ا إخواني وعـشرتهم ... وكل خرق إلـى العليـا سـباق

إني لأرتقه والمـوت يـضغطني ... فأقتضي فرجةً مرتـد أرمـاقي

وقوله[٦]:

أنوح على نفسي وأندب نبلهـا ... إذا أنا في الضراء أزمعتُ قتلهـا

رضيت قضاء ا في كل حالة ... علي وأحكامـاً تيقنـتُ عـدلها

أو في مكان غير البيت الأول، كقوله[٧]:

فقلت والسقم منشور على جسدي ... يحدد الردي ورداء العـيش مطـوي

---

(1) انظر: ابن شهيد، ديوان ابن شهيد ورسائله، ص ٣٢ – ٣٥.

(2) انظر: ابن شهيد، ديوان ابن شهيد ورسائله، ص.٤١

(3) انظر: ابن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦) ديوان ابن شهيد الأندلسي، (ط١)، عني بجمعه Charles PELLAT بيروت: دار المكشوف، ص ١١.

(4) ابن شهيد، ديوان ابن شهيد ورسائله، ص ٨١.

(5) نفسه، ص ١٠٤.

(6) نفسه، ص ١١٠.

(7) نفسه، ص ١٤٥

إن مت قبلك لا تعجب فذو أمـلٍ	قد حم مـن دونـه يومـا حمـامي
زاد البلاء على نفسي فأعـدمها	صبري، فصبري عليك اليوم وحشي
إني إلى ا من عقبي بليتُ لهـا	جـرى الحكـم والأمـر الإلهـي

وترجيحنا هذا يبعد النص من دائرة الشكوى أو إسقاط العلة الشخصية على المدينة، ويجعل النص أصيلاً في ميدانه، مقصوداً بذاته لبث الحزن والأسى على المدينة نفسها وما حلّ بها، ويجعل النص الشعري متوحداً مع موضوعه وقائله والمكان الذي قيل فيه والغاية التي قيل من أجلها.

والنص الشعري ينسجم مع السياق الخارجي الذي يحيل إليه، فهو يظهر خلو المدينة (قرطبة) من أحبة الشاعر، ويبين ما حلّ بهم من تفرق وشتات، ويحيل إلى الخطوب التي جرت عليهم بعدما كان شملهم مجموعاً وعيشهم أخضر، ورياح زهرتهم تلوح، وقد أمنوا تغير حسنها، وتنعموا بقصورهم ونسائهم والسلطة والجاه وكثرة العباد والتجارة المزدهرة.

ولكن إحالة النص الخارجية إلى مدينة قرطبة لا تذكر واقعها المادي الملموس من حيث حال البناء والجامع والأسواق والشوارع، ولا تصورها للمتلقي ليوازن بين حاضرها وماضيها، وإنما يكتفي بإظهار خلوها من أحبة الشاعر وبيان أن أهلها تفرقوا، وأن الزمان قد جار عليهم دون التعرض لحيثيات هذا الجور وأشكاله التفصيلية من قتل ودمار وإحراق وتصوير هذه كله، كما كان الحال في نص ابن الرومي في رثاء البصرة، وهذا النص يقترب في استراتيجيات بنائه ومعالم نحوه النصي من نص الجرهمي، إذ أن دوران النص حول المحور الذاتي للشاعر في كلا النصين جعلهما يلتقيان في استراتيجيات النحو النص الشعري.

فالشاعر ينطلق من ذاته للنظر إلى المدينة (قرطبة) فيبحث فيها ولا يجد في طولها من أحبته أحداً، فيراها لخلوها منهم خالية مع أنها المصادر التاريخية لا تذكر خلوها من الناس خلواً تاماً، وإنما تذكر انتقال معالم الدولة منها.

ثم ينتقل بعد هذا البث النفسي إلى ما يذكره هو في المدينة وحالها، وليس كما يشير ظاهر النص الذي يبرز مظاهر الحياة فيها من قبل، ثم يدعو لها بالسقيا والحياة، ويتأسف على ربوع عهده هو، ويعبر في ختام النص عن حزنه هو عليها؛ فمدار الخطاب الشعري في هذا النص أحادي متمحور حول الذات؛ فهو يصور واقعه معها وماضيه الذي رآه فيها دون أن يباشر في التصريح عن ذلك، كما قد يكون من شماته ممن يسمعه يتحسر على ماضيه الشخصي وزيادة في الحسرة لنفسه عندما يذكرها بماضيها الرغيد، فالنص بهيئته التي تمظهر عليها (وهو

رثاء قرطبة) هو قناع اف الشاعر نفسه به ليرثي مرحلة من حياته انقضى معها سعده وغاب نجمه.

فنحو النص الشعري يقود البينة العامة في مواجهة الذات لما آلت إليه الأمور، وقوفها معه ذاتياً، وتصوير ما فيها من الأسى والحزن على ما كان، وجعل النص يظهر في بنية سطحية تخدم هذه الغاية وتحقق مراميها.

المبحث الثاني: نحو النص الشعري والبني النصية الشعرية الكبرى

ينتظم هذا النص البني النصية الشعرية الكبرى التالية:

١. البنية الكبرى الأولى : بنية مواجهة القضاء والفناء والتناهي أو البنية الوجودية؛ وفيها يتحقق وجود الغرض المرجعي في ذات الشاعر الإنسانية، وهي التي تسير في مواجهة دائمة مع الغناء، وفيها يضمر خوفه من تماثل حياته مع هذه الطلول التي تخيم عليها حالة التناهي الغناء، مما يجعل من هذه البنية موقفاً تجاه الحياة، ورمزيةً للموت ورؤية شاعرية للوجود، فخلو المكان من الأحبة نظير لخلو الدنيا من الشاعر نفسه، وهي البنية السطحية للتعبير عن أزمة الشاعر في ذلك المشهد، وبيان لخوفه من المجهول وهي تدور على معاني الفراق والشوق إلى الماضي وشدة الحنين إليه مرتكزة إلى جملة من التجارب التي مر بها[1].

فهي تزاوج إذن، بين الرؤية الوجودية النفسية والمعطيات الحسية بأبعادها الاجتماعيـة الطبيعية والحضارية، وهي تهيئ للشاعر الانطلاق من خلال المكان إلى الانتقـال فـي ذاكـرة الماضي والتشبث به، فهو لا يعيش في حاضره منغلقاً على ذاته، وإنما ينفـتح علـى الـزمن، ليستطيع أن يعيش حالة التحول التي يحياها، ففي قوله:

مـا في الطلُول من الأحبـة مخْبِـر	فَـمن الذي عن حالِها نَـسـْتَـخْبِر
لا تَـسألن سـوى الـفراق فإنـه	ينْبِيك عنـهـم أَنْجدوا أَم أَغْـوروا
جار الـزمان عليهم فَتَفَرقُـوا	فـي كُـل نـاحيـة وباد الأَكْثـر
جرت الخُطُوب على محـل ديـارهم	وعـلَيهم فَـتَغَيـَرتْ وتَـغَيـروا
فدع الزمان يصـوغُ فـي عـرصاتهم	نُـوراً تـكاد له القُلُـوب تُنـَور
فلمثْل قُـرطُبـة يقـل بكـاء مـن	يـبكي بـعيـنٍ دمعها متَفَجـِر

---

[1] انظر: الفيومي، سعيد محمد، (٢٠٠٧م). **فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي.** مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ص ٢٤٢ – ٢٤٦، وانظر: كموني، سعد حسن، (١٩٩٩). **الطلل في النص العربي: دراسة في الظاهرة الطللية مظهر للرؤية العربية،** (ط١)، بيروت: دائر المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ص ٢٨ – ٣٥، وانظر: براونه، فالتر، (١٩٦٣). **الوجودية في الجاهلية.** مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد ٤، دمشق، ص ١٥٦ – ١٦١. مؤنسي، حبيب،(٢٠٠١). فلسفة المكان في الشعر العربي قـراءة موضوعاتـية جمالية. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص٧٢.

دار أقالَ الله عـثْـرةَ أهلهـا   فتبربـروا وتَـغربـوا وتمصـروا

فـي كُـل نـاحيـة فريقٌ منـهم   متَـفطـر لفـراقهـا متحيـر

فابن شهيد يواجه الحقيقة، وهي خلو المكان (قرطبة) من أحبته، ولكنهـا حقيقـة ذاتيـة جعلته يتعافى عن الحيز المكاني الموجود إلى البعد الفردي المنشود، فـصادر حقيقـة الوجـود الواقعي لأنه لم يجد افتراضه الوجودي، وهم أحبته الذين يسألهم، فتوجه من هذا النفـي لوجـود الآخرين إلى سؤال اللاشيء ومخاطبة الغياب الحاضر (الفراق)، ويجعل منه فنبئاً عـن مكـان الأحبة آنجدوا أم نموروا، ثم يأخذ في شرح أسباب حضور الغياب وتولي الفراق الإجابة فيبـين أن الزمان جار على أحبته ففرقهم وجرت الخطوب عليهم فغيرتهم وتغيروا، وهو بـذلك يـسقط جور الزمان على نفسه، فهو وهم في التفرق شريكان، والفراق لا يكون إلا بمفـارق ومفـارق وهما دوران متبادلان، بغض النظر عن الذي غادر المكان.

وهو في البيت الثالث والرابع والخامس يجعل من الزمان والخطوب شيئاً واحداً، وهـو يجور وهي تجري ثم هو يصوغ، وهذا إسقاط نفسي آخر هيمن على بناء النص الشعري في هذه البنية، مما يظهر أن نحو النص الشعري المهيمن على النص عالم متداخل من المؤثرات.

وتمتد هذه البنية النصية الشعرية فتنسل منها بكائية المدينة (قرطبة) التي عبر عنها بـ (دار)، ليعود إلى بعده الذاتي مؤكداً، فاختيار (دار) للتعبير عن مدينة تعددت جوانب الحياة فيهـا ينم عن عدم مغادرته - إلى الآن - حالة الشعور الفردي؛ إذ من المعروف أن الدار تؤول إلـى الفرد ولا يؤوب إليها المجموع.

وهو يبني هذا الجزء البكائي من البنية النصية الشعرية الكبرى على افتراض أن البكـاء حاصل، ولكنه يستقل أن يكون عظمياً ولو بكيت بعين دمعها متفجر،وهذا لا يتأتى لمن يريـد أن يكون المتلقي طرفاً آخر بعيداً عن كونه أحد الباكين، ولكنه استزاده لبكاء من بكى وليس حرصاً على استبكاء من لم يبك، وإنما هو حالة من استرجاع البكاء، يبتها ترجيع الحديث عن مـصير من كان في قرطبة، وحالة الذهول أمام حالة الشغور؛ فبعد أن قال في البيت الثالث: (آنجـدوا أم غوروا) وفي الرابع: (فتفرقوا في كل ناحية)، أعاد المعنى ذاتـه فـي البيـت الـسابع بقولـه: (فتبربروا وتغربوا وتمصروا).

وفي هذا تكثيف لحضور المكان المجهول في مقابل المكان المعلوم، وكان بالإمكـان أن تتحقق الكفاية النصية والإبداع الشعري بإبقاء المكان المجهول مبهماً إبهاماً كاملاً دون الحاجـة

إلى طرح بدائل مكانية قد لا يصح طرحها كأنجدوا من نجد وأغوروا من الغور، وتبربروا من البربر، وتغربوا من التغرب، وتمصروا من الأمصار، ولكنه مدفوع في نحو نصه الشعري باتجاه الحيرة فدفعه هذا اللاوعي إلى إبراز هذه البعد العميق بهذا الشكل النصي السطحي.

ويتخذ من حالة ذهوله لفراق أهلها، وتفطر قلبه على غيابهم، وحيرته من مصيره فيها، إسقاطاً نفسياً على من غادرها فجعل كل فريق منهم متضطراً لفراقها ومتحيراً لغيابه عنها، والكشف عن هذا البعد يكون في البنية النصية الشعرية الكبرى التالية التي يبدؤها بحصر الحديث عن ماضيها بزاويته الذاتية من خلال قوله (عهدي).

٢. البنية الكبرى الثانية: البنية العهدية، وهي بنية الذاكرة الشخصية للشاعر:

٩.عهدي بها والشملُ فيها جامع	من أَهلها والعيشُ فيها أَخْضر
١٠. ورياح زهرتها تلوح عليهم	بروائحٍ يفتَر منها العنْبر
١١. والدار قد ضرب الكمالُ رواقه	فيها وباع النقص فيها يقْصر
١٢. والقوم قد أَمنُوا تغير حسنها	فَتَعمموا بجمالها وتأَزروا
١٣.يا طيبهم بقُصورِها وخُدورِها	وبدورها بقُصورها تَتَخَدر
١٤. والقَصر قَصر بني أُميةَ وافر	من كُل أَمر والخلافةُ أَوفَر
١٥. والزاهريةُ بالمراكبِ تُزهر	والعامريةُ بالكواكبِ تُعمَر
١٦. والجامع الأعلى يغص بكُل من	يتلو ويسمع ما يشاء وينْظُر
١٧. ومسالك الأسواق تشهد أَنها	لا يستَقل بسالكيها المحشَر

وفيها يشرع ببسط الدوافع التي تسوغ كينونة البنية الأولى وتطرح وجود الوجود في مقابل عدمية العدم، وليس من باب الموازنة، فهو لم يصور حالة المدينة الراهنة، ولكنه ينقل الصور القديمة المرصودة في الذاكرة، ولكنه يبتدئها بطرح النقيض العام لحالة التفرق في البلدان، وهو (الشمل فيها جامع من أهلها).

أما تفصيل الحالة المرافقة لاجتماع الشمل فهي التي تمثل لبنات بناء هذه البنية النصية؛ ولذلك فقد أخذ بتعدادها تعداداً سردياً؛ وبدأ بأن (العيس فيها أخضر) وهو كناية عن انبساط الأمل، ثم (رياح زهرتها تلوح عليهم ...)، وهي بيان للمتعة التي كانوا يحيونها، ثم (والدار قد ضرب الكمال رواقه فيها ...)،وهي الوصول إلى ذروة الحسن العمران، ثم (والقوم قد أمنوا

تغير حسنها ...)، وهو تعبر عن الاستغراق في النعيم وعدم الخوف من زواله، ثم تمتعهم برغد العيش من قصور فيها نساء كالبدور، ثم نفاذ أمرهم في السلطان والدولة، قيامهم بواجباتهم الدينية من صلاة وتلاوة للقرآن، وتجارة رائجة تضيق الأسواق عن طالبيها، فهم يجمعون بين الآمال العريضة والأمن النفسي والملذات الحسية والقوة المعنوية والاطمئنان الديني وطلب الناس لما عندهم؛ وبهذه الحياة ونواحيها اكتملت عليهم مظاهر النعيم فكأنهم في جنة.

٣. البنية الكبرى الثالثة؛ بينة الأسى:

١٨. يـا جـنةً عصفَتْ بها وبأهلهـا ريـح النـوى فتَدمـرتْ وتَـدمروا

١٩. آسى علَيك من الممات وحق لِـي إذ لـم نَـزلْ بـك في حياتك نَفخَـر

٢٠. كانَتْ عـراصك للميمـم مـكـةً يـأوي إليها الخـائفُـون فينْـصـروا

فبعد أن عدد نعيم الحياة الماضية في البنية السابقة أجاز لنفسه أن ينادي قرطبـة فـي حقبتها السابقة بالجنة، ولكنه ربطها بالحاضر وما طرأ عليها، وهو عصف المصائب بها وبأهلها فتدمرت وتدمروا، ولذلك فهو يتأسى عليها لغيابها (موتها)، إذ كانت في حال حياتها قبلةً للخائفين ومن أراد نصراً.

٤. البنية الكبرى الرابعة: بنية الدعاء بالسقيا

٢١. يا مـنْزِلاً نَـزلَت بـه وبأهله طَـيـر الـنوى فَتَغَيروا وتَنَكـروا

٢٢. جاد الفراتُ بساحتَيك ودجـلةٌ والـنّيلُ جاد بها وجـاد الكَوثَـر

٢٣. وسقيتَ من ماء الحياة غمـامةً تـحيا بـها منك الريـاض وتُزهـر

مهدت البنية السابقة لوجودها وسهلت صيرورتها من خلال أسلوب النداء على المكان،ولكن الفرق بينهما أنه في السابقة وصفها بالجنة، ولكنه اكتفى هنا بكونها منزلاً، وهذا ارتداد نحو الواقع والإفاقة من سلطان الماضي، فالواقع أن المصائب نزلت به وغيرت من كان فيه، ولذلك فإنه يدعو لها بأن تعود خضراء مونقة كما كانت، وأدواته اللفظية التي يستخدمها لهذا الغرض هو أن يدعو لها بأن تسقيها أشهر أنهار الدنيا وهي الفرات ودجلة والنيل، ولكنه يستشر في حالة اليقظة التي تغشاه من حين لآخر بأن الماء الطبيعي ليس شافياً ولا كافياً، فهي تحتاج إلى ماء من نوع آخر لتدب فيها الحياة، وهو (ماء الحياة) لعل الأمل يعود إليها، ويأتيها من زهرة الدنيا مظاهرها.

5. البنية الكبرى الخامسة: وهي بنية الأسف والحزن ولهفة النفس ولوعة الكبد:

٢٤. أسفي على دارٍ عهدتُ ربوعها	وظباؤها بفنائها تتبختر
٢٥. أيام كانت عين كل كرامة	من كل ناحية إليها تنظر
٢٦. أيام كان الأمر فيها واحداً	لأميرها وأمير من يتأمر
٢٧. أيام كانت كف كل سلامة	تسمو إليها بالسلام وتبدر
٢٨. حزني على سرواتها ورواتها	وثقاتها وحماتها يتكرر
٢٩. نفْسي على آلائها وصفائها	وبهائها وسنائها تتحسر
٣٠. كبدي على علمائها حلمائها	أدبائها ظرفائها تتفطر

في هذه البنية تبدأ ملامح البعد الذاتي بالبروز وتشف هذه البنية عنها، فالأسف فردي (أسفي)، و العهد فردي (عهدتُ)، والحزن فردي (حزني)، والنفس نفسه هو، ولوعة الكبد تجتاحه هو أيضاً، وجميع المظاهر التي ذكرها متأسفاً وحزيناً ومتلوعاً جاءت مستخرجة مما كانت عينه ترى.

ولذلك فإن هذه البنية تعد الجزء الثاني الأكثر أهمية بعد البنية الأولى، وهي آخر حلقة من حلقات النص، فالأولى هي المنطلق وهذه هي المنتهى، والأولى هي الصدمة وهذه هي الحسرة، فهو يأسف على غياب الأنيس والأحبة عامة في الأولى، وفي الأخيرة بعددهم وهم: نساؤها اللائي يشبهن بالظباء، والجاه، والسلطان، والسلام، والسيادة في المجد العلم والدين والقوة، والنعم الصافية، والعلماء، والحلماء، والأدباء، والظرفاء، وهو تعداد يقصد به تسويغ الحالة الشعورية المتأسفة والحزينة، ويجعل الإنسان المتلقي يقتنع بهذه الأسباب،ويعمق الشعور بالرضاء عن الذات تجاه هذا الأسف والحزن.

وبالنظر إلى سلسلة البنى النصية الشعرية الكبرى نجد أنها تسلسلت في حلقات متصلة، بدأت بالوقوف أمام الحقيقة الواقعة، واتخذ فيها الشاعر من الطلول مدخلاً للحديث عن خلو المدينة (قرطبة) من أحبته عموماً، ثم انتقل ذاكرة المكان، وجعل من ذكرياته المفصلة حالة حضور مقابل حالة غياب، وفي الثالثة، أطلق على تلك المرحلة من مراحلها مصطلح الجنة،

وربطها بالواقع ثم بعد ذلك تجرد للواقع وأخذ في التأسف والحسرة والحزن واللوعة على ذلك الماضي متمنياً أن يبعث ا فيها روح الحياة من جديد.

ومن دلالات البنى النصية الشعرية الكبرى المتتابعة نجد أنها مثلت مجتمعة بنية كلية عامة موحدة تتناسل بنيوياً وتتصل دلاليا وتوحدها وحدة نصية ظاهرة دون الاكتفاء بالوحدة النصية النفسية أو الوحدة النصية السياقية.

المبحث الثالث: نحو النص الشعري ووصف البني النصية الشعرية الصغرى في المستوى التركيبي.

سبقت الإشارة في مكان سابق من هذا البحث أننا نتعامل مع أبيات القصيدة على أن كلاً منها بنية نصية صغرى ونلحظ أن النص الشعري يبدأ أولى بناه النصية الصغرى بجملة خبرية (ما في الطلول من الأحبة مخبر) يقرر فيها حقيقة ما، ولكن بناء الجملة الخبرية ترتب بحسب أهمية الأجزاء في نفس الشاعر، وأولها هو النفي (انعدام الوجود) الذي عبر عنه بحرف النفي ما، ثم (في الطلول) وهو المكان (قرطبة)، ثم (من الأحبة) أي الناس الذين يألفهم ويحبهم، ثم (مخبر)، فتعلق الشاعر بالمكان ودوران المحور النصي عليه جعله يتقدم على الناس بوصفهم من الأحبة أو بمن يخبر عنهم، وهو صورة واضحة يعرضها للمكان فيبرزه خالياً، ثم يربط هذه الصورة بتساؤل عن مصدر للخبر بعد أن خلا المكان ممن يمكن سؤالهم، وهو ربط دلالي منطقي، أما تركيبياً فربط الجملة الأولى بالأولى الخبرية بالثانية الإنسانية بحرف الفاء في (فمن)، متخذاً من التكرار المعجمي الجزئي بين (مخبر) و(نستخبر) وصلاً بين المكونين، ليجعل منها شيئاً موحداً.

ثم يربط هذه البنية النصية المفتاحية بلاحقتها بربط سياقي ينطلق من ماهية السؤال في البنية السابقة إلى مكون مشترك جذرياً وهو (لا تسأل) سوى الفراق، وهو ربط مفهومي وليس أدائياً أو تكرارياً، إذ اتخذ من سؤاله (فمن الذي عن حالها نستخبر؟) من خلال إنشاء بنية نصية متصلة لا يشعر المتلقي بأي فصل بين البنيتين.

ويعود إلى الفاء مرة أخرى ليصل بها جملة خبرية بالجملة الإنشائية (فإنه ينبيك...) ويكرر مفهوم الفراق من خلال الضمير في (فإنه)، دون أن يلحظ المتلقي أن ثمة انفصالاً بين البنية الأولى والثانية مع أنهما تختلفان في المكونات النوعية للجمل وفي وجهة الخطاب، حتى إنهما سارتا باتجاهين متقاطعين كما في الشكل:

{(جملـــــة خبريـــــة)}	(جملـــــة إنـــــشائية)
١. لا تَـسأَلن سـوى الـفراق فإنه	فمـن الـذي عـن حالهـا نـستخبر؟!
(جملـــــة منفيـــــة)	**[(الخطاب موجه إلينـا (نحـن)]**
(جملـــــة إنـــــشائية)	**{(جملـــــة خبريـــــة)}**
٢. لا تَـسأَلن سـوى الفراق فإنـــه	ينبيـــك آنجـــدوا أم أغـــوروا
[الخطاب موجـه إليـك (أنـت)]	**(جملـــــة مثبتـــــة)**

فالجملة الأولى من البنية الأولى خبرية منفية والجملة الثانية من البنية الأولى إنشائية خطابها موجه إلينا (نحن)، والجملة الأولى من البنية الثانية إنشائية خطابها متوجه إليك (أنت) والجملة الثانية منها خبرية مثبتة، وهذه البنائية تنم عن حاله التذبذب في اللاوعي المنتج لهذا الملفوظ، وهي تذبذب يتناسب مع الحالة الشعورية المتأرجحة بين الماضي والحاضر.

وبعد هذا التأرجح بين النفي والإثبات والإنشاء والخبر في البنيتين الأولى والثانية يأخذ النص الشعري طريقة نحو السير في إثبات الخبر المتأرجح، وهي حالة اتصالية سياقية سمحت بها جدلية الخطاب في البنية الأولى والثانية، فجاءت جملة (جار الزمن عليهم) لحسم هذا الجدل وبيان الأمر ثم ربطها الشاعر بالجملة اللاحقة بأداة نحوية هي الفاء (فتفرقوا في كل ناحية)، وعطف عليها جملة (باء الأكثر) متخذا من الواو العاطفة أداة للاشتراك في الحكم والتتابع النصي.

وفي ربط البنية الرابعة بالثالثة يتخذ الشاعر من التشاكل الصوتي بين (جار) و(جرت) وسيلة للحفاظ على انسيابية النص نحو سيرورة التكوين النصي والإبلاغ الشعري، ويعتمد بعدها على الواو العاطفة ثم الفاء لربط أجزاء البنية النصية الداخلية وهو ربط نحوي سياقي.

وإذا أردنا أن نبين كيفية الربط التركيبي على المستوى الخطي بين البني النصية الصغرى ومكوناتها نلاحظ أنها سارت على النحو التالي:

بنص١[(ما في الطلُول من الأحبة مخْبِر) وهي جملة خبرية منفية تهيئ لتلقي إفادة حول ما نفته+فـ+ (من الذي عن حالِها نَستَخْبِر؟؟) وهي جملة استفهامية إنشائية مثبتة ربطت بسابقتها ربطا نحويا بالفاء].

بنص٢[(لا تَسألن سوى الفراق) وهي جملة طلبية إنشائية+ فـ+ (إنه ينْبِيك عنهم) وهي جملة خبرية تهيئ لتلقي نبأ ما بسابقتها ربطا نحويا بالفاء+ (أَنْجدوا أَم أَغْوروا) وهما جملة استفهامية إنشائية تخييرية، ربط طرفاها بـ (أم) ال تخييرية، وربطت بسابقتها ربطا سياقا بما هيأته كلمة (ينبيك)]، وقد ربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا سياقا مفهوميا بحكم أنها سبقت بسؤال.

بنص٣[(جارالزمان عليهم)، وهي جملة خبرية حسمت الجدل في (بنص١+بنص٢) وقدمت إضافة لسابقتيها،+ فَـ+ (تفَرقُوا في كُل ناحية) وهي جملة خبرية قدمت إضافة لسابقتها وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالفاء+ و+ (باد الأَكْثر) وهي جملة خبرية قدمت إضافة لسابقتها

وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالواو العاطفة]، وقد ربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا سياقا بتبعيتها لما هيأته كلمة (ينبيك).

بنص٤[(جرت الخُطُوب على محل ديارِهم) وهي جملة خبرية استأنفت تقديم إضافة لسابقاتها+و+ (علَيهم) وهو متعلق معطوف بالواو على (محل ديارِهم)، وقد ربط بسابقه ربطا نحويا بالواو العاطفة+ فـ+ (تَغَيرتْ) وهي جملة خبرية وضحت ما أجرت الخُطُوب على محل ديارِ الأحبة وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالفاء+و+ (تَغَيروا)، وهي جملة خبرية أضافت تفصيلا وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالواو العاطفة]، وقد ربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا سياقا بتبعيتها لتفصيل ما هيأته كلمة (ينبيك) و ربطت بالتناغم الصوتي والتشاكل اللفظي بين (جار) و(جرت).

بنص٥ [فـ+ (دعِ الزمان (يصوغُ في عرصاتهم نُوراً (تكاد له القُلُوب (تُنور))))]، وهي جملة طلبية مركبة من أربع جمل؛ فجملة: (يصوغُ في عرصاتهم نُوراً) وصفية للزمان، وجملة: (تكاد له القُلُوب) وصفية لـ (نورا)، وجملة: (تُنور) وصفية للقُلُوب؛ وكل من هذه الجمل ترتبط بموصوفها ربطا نحويا بحكم الوصف] وربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا نحويا بالفاء، وهي ترتبط بالبنية الأولى بالسياق التركيبي الذي يسمح به وجود النفي، فلو تبعتها مباشرة هكذا (ما في الطلُول من الأحبة مخْبِر... فدعِ الزمان يصوغُ في عرصاتهم) لكانت مسبوكة سبكا جيدا، ـ ولذلك فهي متصلة بالسياق النصي القريب والبعيد.

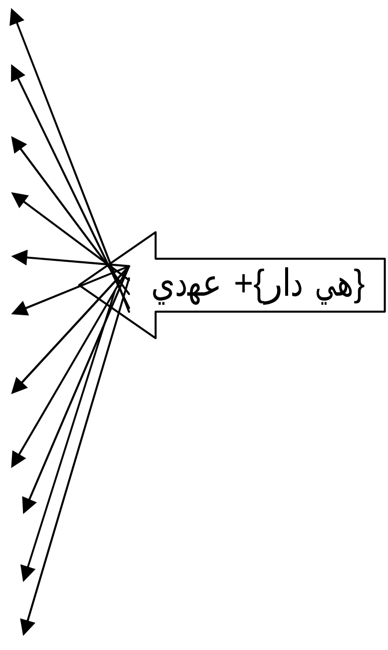
بنص٦[فـ+ (لمثْل قُرطُبة يقل بكاء من (يبكي بعينٍ (دمعها متَفَجر)))]، وهي جملة خبرية مركبة من ثلاث جمل؛ فجملة: (دمعها متَفَجر) وصفية للعين، وجملة: (يبكي) صلة لاسم الموصول (من)؛ وكل من هذه الجمل ترتبط بعضها ربطا نحويا تركيبيا يجعل منها شيئا واحدا] وربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا نحويا بالفاء.

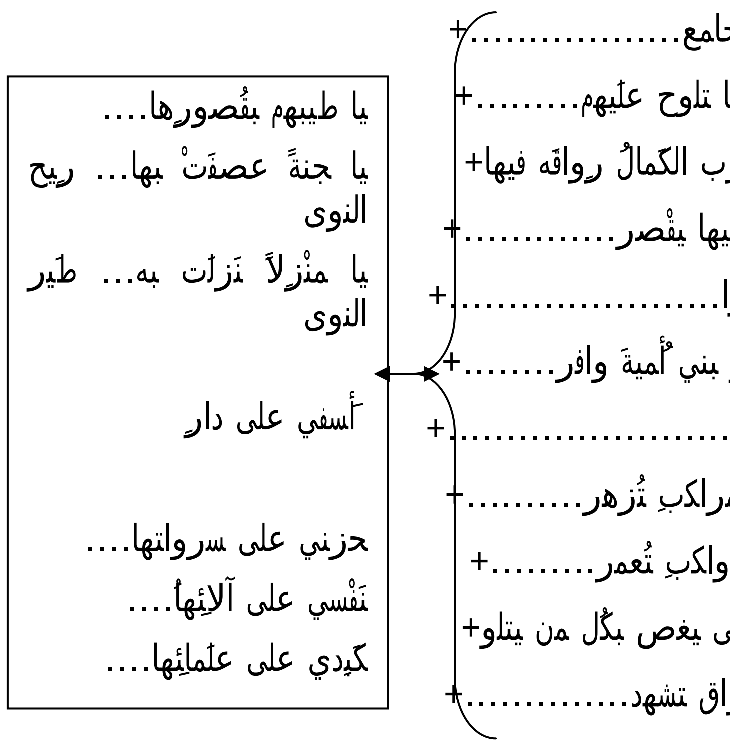
بنص٧[(دار؛ هي جملة خبرية تقديرها: هي دار،+ (أقالَ الله عثْرةَ أهلها): جملة معترضة غرضها الدعاء للدار وتتصل بما سبقتها بالسياق دون رابط مباشر+ فـ+ ((تَبربروا)، وهي جملة خبرية تصف حال أهل الدار وتخبر عنهم وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالفاء+ و+ (تَغَربوا)، وهي جملة خبرية تزيد في وصف حال أهل الدار وتخبر عنهم معطوفة على سابقتها وربطت بها بالواو العاطفة+ و+ (تَمصروا)، وهي جملة خبرية تزيد في وصف حال أهل الدار وتخبر عنهم معطوفة على سابقتها وربطت بها بالواو العاطفة]، وربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا سياقيا نحويا بحكم ضمير الشأن المقدر المحذوف (هي).

بنص٨[فـ+ (بكل ناحية ((فَرِيقٌ منهم متَفَطر لفراقها)+ (متَحير)) وهي جملة خبرية مركبة من جملتين؛ وأصلها: فَرِيقٌ منهم متَحير+ وفَرِيقٌ منهم متَفَطر+ لفراقها+ بكل ناحية، وهما وصفيتان لفريق (من أهلها)، وكل من هذه الجمل ترتبط بعضها ربطا نحويا تركيبيا يجعل منها شيئا واحدا بحكم الوصفية وتداخل التركيب]، وربطت هذه البنية النصية بسابقتها ربطا نحويا بالفاء.

بنص٩[(عهدي بها)، وهي جملة تنفتح على جميع الصور التي يستخرجها الشاعر من ذاكرته وتقديرها: (كان عهدي بها)+ (واو الحال+ الشملُ فيها جامع من أَهلها، وهذه الجملة وجيع مايليها ترتبط بعضها ربطا نحويا تركيبيا يجعل منها شيئا واحدا بحكم الوصفية وتداخل التركيب، وهي: (واو الحال+ العيشُ فيها أَخْضر)+ بنص١٠[(واو الحال+ رياح زهرتها تلوح عليهم بروائِحِ يفتَر منها العنْبر)]+بنص١١[(واو الحال+ الدارقد ضرب الكمالُ رواقه فيها)+ (واو الحال+باع النقص فيها يقْصر)]+بنص١٢[(واو الحال+ (القَوم (قد أَمنُوا تغير حسنها))+ فـ+ (تَعمموا بجمالِها)، وهي جملة خبرية تصف حال أهل الدار وتخبر عنهم وربطت بسابقتها ربطا نحويا بالفاء+ واو العطف+ (تأَزروا)، وهي جملة خبرية تصف حال أهل الدار وتخبر عنهم وربطت بسابقتها ربطا نحويا بواو العطف)]+ بنص١٤ [(واو الحال+القَصرقَصر بني أُميةَ وافرمن كُلّ أَمر)+ (واو الحال+الخلافةُ أَوفَر)]+ بنص١٥[(واو الحال+الزاهريةُ بالمراكبِ تُزهر)+ (واو الحال+العامريةُ بالكواكبِ تُعمر)]+ بنص١٦ [(واو الحال+الجامع الأعلى يغص بكُل من يتلو ويسمع ما يشاء وينْظُر)]+ بنص١٧[(واو الحال)+مسالِك الأسواق تشهد أَنها لا يستَقل بسالِكيها المحشر]، وربطت جميع هذه البنى النصية بسابقاتها ربطا سياقيا نحويا بحكم تبعيتها لـ(ضمير الشأن المقدر المحذوف (هي) ودار).

وإذا أردنا رسم سلسة البنى النصية من السابعة إلى السابعة عشرة ما عدا الثالثة عشرة وكيف تتجه مع النص، فهي: الجملة الخبرية{هي دار}+ عهدي بها+ مجموعة من الجمل الحالية التي تبين أحوال المدينة التي كان يعهدها، فهي كما في الشكل:





أما البنية النصية التي اعترضت هذه المجموعة من السلسلة المتتابعة فهي البنية النصية الثالثة عشرة وقد جاءت مغايرة لهذا النسق لتقطع الرتابة التي تلت التتابعات، وهي بنية ندائية تمثل استراحة لأخذ النفس وأشبه ما تكون بحالة مسح الدموع لذاك الباكي، وقداتصلت بما قبلها بالسياق النصي الذي يسمح ببنية النداء، فجاءت مناداة لطيب الحياة في ظل ما أخذ في تعداده في سلسلة التتابعات، ومهدت لمجموعة من البنى البكائية التي سيختم بها النص الشعريوبإدراجها مع الأخريات تتابعيا نتبين أثرها في التماسك النسقي الصوتي المستمد من مد ألف النداء وترنيمات البكاء المصاحبة:

يا طيبهم بقُصـورِها وخُـ ـدورِهـا   وبِـدورها بِـقُصـورِها تَتَخـ ـ ـَدر

يا جـ ـنةً عـ ـصفَتْ بهـا وبأَهلهـا   رِيـ ـح النـ ـوى فتَدمـ ـرتْ وتَـ ـدمروا

يا مـ ـنْزِلاً نَـ ـزلَت بِـ ـ ـه وبأَهلـ ـه   طَـ ـ ـير الـ ـنوى فتَغَيروا وتَنَكـ ـروا

وتتخلل هذه الآهات مجموعة من البنى البينية التي تزود النص بسلسلة من الاستراحات وتجدد نشاط المتلقي وتمنع السآمة والملال، كما يلي:

يا طيبهم بقصـورها وخُـدورهـا   وبـدورها بـقُصـورها تَتَخـدَر

والـقَصر ....

والـزاهريةُ ....

والـجامع ....

يا جـنةً عـصفَتْ بهـا وبأهلهـا   ريـح النـوى فتَدمـرتْ وتَـدمروا

آسى ....

كـانَتْ ....

يا مـنْزِلاً نَـزلَت بـه وبأهلـه   طَـير الـنوى فَتَغَيروا وتَنَكـروا

جـاد ....

وسـقيتَ..................

وترتبط هذه السلسلة من البنى فيما بينها بالسياق النصي والتشاكل الصوتي والتوازي التركيبي، وعبد الطريق أمام البنية المركزية القادمة، وهي البنية الأخيرة، وهي التي يستفرغ الشاعر فيها كل مكبوتاته البكائية ويبث فيها أنّاته الحزينة المشوبة بالأسى على ما حل بقرطبة، والأسف على أيامه الخالية التي كان فيها يلهو ويرتع ويلعب، والحزن على السادة الذين تركوها،

والعلماء الذين غادروها، والحماة الذين تخلوا عنها، واللهفة على نعيمها وصفوها، والحسرة على بهائها وسنائها، واللوعة على علمائِها وحلمائِها وأُدبائِها وظُرفائِها.

وبالنظر إلى مجمل علاقات الربط والترابط النصي البيني نجد أن الشاعر اعتمد على الأنماط التالية في ترابط نصه واتساقه التركيبي:

الأول: الربط النحوي بالأداة؛ إذا اعتمد كثيراً على حرفي الفاء والواو، فربط بالفاء ربطاً صريحاً تنفك بدونها أو أصر النص، حتى إنك تشعر أن النص مجموعة من حلقات الفاءات، وربط الواو العاطفة وواو الحال حتى إنك تشعر أنه حلقات من الواو أيضاً، كما يوضح التسلسل التالي:

مـا في الطلُول ... فَـ+ من الذي.... فـ+ إنـ ـ ـ ـه ينبيك... فَـ+ تَفَرقُـ ـ ـ ـ ـوا... و+ باد الأكْثـ ـر... و+ عـليهم... فَـ ـ+ تَغَيـ ـ ـَرتْ... و+ تَـغَيـ ـروا... فـ+ دع الزمان... فـ+ لِمثْل قُـرطُبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـة... فَـ+ تبربروا... و+ تَـغَربوا... و+ تَمصروا... و+ الشملُ ... و+ العيشُ... و+ رِيـاح زهـرتها... و+ الدار... و+ باع النقص... فَـ+ تعمموا... و+ تـأزروا... و+ خُدورهـ ـا... و+ بـدورها... و+ الخلافةُ... و+ الـزاهريةُ... و+ الـعامريةُ...و+ الـجامع ... و+ يـسمع... و+ ينْظُـ ـ ـ ـ ـر... و+ مـسالِك... و+بأهلهـ ـا... فـ+ تَدمرتْ... و+ تَدمروا...و+ حق لِي... فـ+ ينْصروا... و+بأهلـ ـه... فَـ+ تَغَيروا... و+ تَنَكروا... و+ دجـ ـ ـلـةٌ... و+ الـنِّيلُ... و+ جاد... و+ سـقيتَ... و+ تُزهر... و+ ظـبـاؤُها... و+ أَمـيرِ... و+ رواتها... و+ ثـقـاتهـ ـا... و+ حـماتهـ ـ ـا... و+ صفائِهـ ـ ـا... و+ بـهائِها... و+ سـنائِهـ ـ ـا

الثاني: الربط النحوي بتركيب الجملة من مجموعة من الجمل كما في البني النصية التالية:

فدع الزمان يصـوغُ فـي عـرصاتهم	نُـوراً تـكاد له القُلُـوب تُنـ ـَور
فـلمثْل قُـرطُبـة يقـ ـل بكـاء من	يـبكي بـعيـنٍ دمعها متَفَجـ ـ ـ ـر
ورِياح زهـرتها تلـ ـوح علَيهـ ـ ـم	بـروائِحٍ يـفتَـر مـنها الـعنْبـ ـ ـ ـر
ومـ ـسالِك الأسـواق تـشهد أنهـا	لا يـستَقـل بـسالِكيهـ ـا المحـشـَر
كـانَتْ عراصك للميمـ ـ ـم مـكـةً	يـأوي إلَيها الخـائِفُـون فينْـصـروا

وسقيتَ من ماء الحياة غمـ ـامـ ـةً   تـحيا بـ ـها منك الريـاض وتُزهـ ـر

أيام كـ ـانَـ ـتْ عيـ ـن كُـ ـل كرامـ ـة   من كُل نـ ـاحية إليهـ ـا تَنظُـ ـ ـ ـر

أيام كـ ـانَتْ كف كُل سـ ـ ـ ـ ـلامة   تسـ ـمو إليها بالسـ ـ ـلام وتبـ ـ ـدر

حيث لم يستعن بأي من الواو أو الفاء للربط الداخلي للبنية النصية، ومع ذلك فإن بروز الواو والفاء كأداتين للربط كان أظهر من هذا النوع من الربط النصي.

الثالث: الربط السياقي المستند إلى دلالات بعض الألفاظ في البني النصية مثل:

١. ينبيك عنهم ...: جار الزمان، جرت الخطوب.

٢. أسفي على ...: أيام كانت عين، أيام كان الأمر، أيام كان كف....

الرابع: الربط المفهومي: وفيه يعتمد على دلالات أو مفاهيم معينة ليصل المفهوم بمصطلحه أوالمصطلح بدلالته، مثل: فمن الذي نستخبر؟ (سؤال) يأتي بعده بـ (لا تسأل سوى الفراق).

الخامس: الرابط الإبدالي، مثل:

كبـ ـدي علـ ـى علمائِهـ ـا حلمائِهـ ـا   أُدبائهـ ـا ظُرفائِهـ ـا تَـ ـتَفَطـ ـ ـر

واللافت في هذا النص الشعري أن الربط بالتعدية لم يجر بين أي بنيتين نصيتين ولـم يكد المفعول به يظهر في النص؛ فعلى امتداد هذا النص لم يظهر إلا خمس مرات وهـي قيمـة صفرية بالقياس على طول النص الشعري وموضوعه، إذ الغالـب أن يكثـر فـي مثـل هـذه الموضوعات أن يتحدث الشاعر عن المكان بصيغة المفعول به، وأن تتكرر وبالتالي يكون لهـا دور بارز في الربط النصي، ولكن هذا لم يكن.

المبحث الرابع: نحو النص الشعري والبنية الزمانية ومكوناتها الإحالية

تتوزع حركة الزمن المعطى في النص على الحاضر والمستقبل والماضي، وتأتي في هذا النص الشعري المدروس موزعة على البني النصية الثلاث الأولى، فالبنية النصية الشعرية الأولى تصف الواقع وزمانه الحاضر:

مـا في الطلُول من الأحبـ ـة مخْبِـ ـ ـ ر

ولكنها ملتفة باستشراف المستقبل وتتطلع للبحث فيه، فنفي وجود الأحبة في الطلول هو من الواقع، ولكن صيغة (مخبر) تتضمن إيحاء زمنياً بالمستقبل؛ وما يزيد من فعالية إيحاء صيغة (مخبر) هو ما تبعها في سؤاله: (فمن الذي عن حالها نستخبر؟)، فاجتماع (مخبر) مع (نستخبر) جعلت من مواجهة الزمن الحاضر تطلعاً نحو المستقبل ومحاولة استشرافه.

ولذلك تأتي البنية النصية الشعرية الثانية لتعاود هذا المزج بينهما، فـ (لا تسألن) تحيل إلى الزمن الاستقبالي، ولكن كون الذي ينبئ عن الطلول هو الفراق فإن الزمن الحاضر لم يفارق هذه البنية أيضاً، إذ لو أننا افترضنا أن صيغة ينبيك توجه الزمن نحو المستقبل فإننا لا ينبغي أن ننسى أن الذي يسأل هو الفراق، والفراق حاضر الآن، ودلالته على الزمن الواقعي قطعية.

ولكن الفراق الحاضر في الزمن الحاضر يتخذ هذا الدور ليحيل إلى الزمن الماضي في البنية الثالثة من خلال التعبير بالفعل الماضي (جار) وإتباعه بسلسلة من الأفعال الماضية التي تأخذك سريعاً إلى ذلك الزمن المستدعى من الماضي، وهو الذي أطلق عليه الشاعر مسماه الحقيقي (الزمان).

فالزمن حاضر في هذا النص حضوراً لافتاً من خلال الألفاظ التي تعبر عنه صراحة مثل (جار الزمان، دع الزمان يصوغ، أيام كانت، أيام كان)، والألفاظ التي تحيل إليه مثل: عهدي، الممات، حياتك، عهدت، ويتجاوز الحضور، في النص إلى كونه فاعلاً فيه.

ويلاحظ أن الشاعر دمج عنصر الزمن في بنائه الشعري، ولذلك نجد أن "نحو النص الشعري" قد خضع لرؤية الشاعر الزمنية وسيطرة البعد الزمني عليه، فجاء النص موزعاً في محطات زمنية توقف معها الشاعر،وهي:

المحطة الأولى: هي لحظة الشاعر الآنية التي عبر عنا بـ(ما في الطلول من الأحبة مخبر)، (وينبك عنهم)، و(يصوغ في عرصاتهم)، و(يقلّ بكاء من يبكي)، و(في كل ناحية فريق منهم)،

و(آسي عليك من الممات)، فهو في هذه البنى النصية يتوقف مع اللحظة الآمنة التي ينتج فيها النص ليكون النص منسجماً ـ ما بين الزمن الداخلي للنص والزمن الخارجي المحيط به، وقد جاءت هذه المحطة الزمنية على شكل وقفات جعل الأولى منها في البيت الأول والثاني، والثانية في الخامس والسادس والثامن، والثالثة في البيت التاسع عشر، إذ بدأ بالشاعر نصه بالحاضر ثم أشار للماضي ثم انعطف للحاضر لاتخاذه من خلال الاستغراق في الماضي ونقل فلم تاريخي كما هوفي (المحطة الثانية).

المحطة الثانية: وفيها يصور جميع مظاهر الحياة في قرطبة في الماضي، فينتقل مع المشاهد من مشهد إنساني إلى آخر جاعلاً من عينه ومشاهداته عين الكاميرا التي ترسم المشاهد، ومن نفسه سارداً لأحداث القصة، حتى إذا مر من الدور والقصور والتقط صوراً داخلها انتقل إلى دار الحكم ومدينة الزهراء إلى الجامع فالأسواق، فيعطي تعليقاً شخصياً على هذه المشاهد الماضية، وهو تعليق محايث للزمن الواقع، ثم يمر بعين الكاميرا سريعاً إلى مشهد من مشاهد الأمن السابقة؛ (كانت عراصك للميمم مكة ...)، ويخطف البصر سريعاً إلى مشهد واقعي في المدينة الآن (نزلت به وبأهله طير النوى فتغيروا ...) ويتوقف بعدها عن التصوير ويبدأ في تعليقه الشخصي وبثّ أمنياته وأسفه وحزنه وأشجانه ويختم بها هذا العرض الفني.

المحطة الثالثة: من محطات الزمن، وهي المستقبل، ووقوفه مع هذه المحطة بدا باهتا، إذ لم يتجاوز السؤال عن المدينة والدعاء لها أن تحيا بعد مماتها، وذلك في قوله: (لا تسألن)، و(أقال ا عثرة أهلها)، و(جاء الفرات بساحتيك)، و(سقيت من ماء الحياة).

وبذلك فإن البنية الزمانية التي كونت النص الشعري تظهر بما لا يدع مجالاً للشك أن أمل الشاعر في المستقبل ضعيف إن لم يكن معدوماً، ودليل أن الشاعر في دعائه للمدينة بالحياة لم يتخيل لنفسه وجوداً في تلك الحياة، ولم يستدع رؤية لذاته مع مستقبلها، على عكس الماضي الذي جعل من نفسه فيه محوراً تدور عليه عين الكاميرا وريشة الرسم والتصوير.

ففي المشهد التاريخي الذي نقله انتقل مع المشهد انتقالاً نفسياً كاملاً، وأتبع هذه الانتقال النفسي بنسق لغوي مواكب، فجعل وصف الماضي بصيغ الأفعال المضارعة كما في قوله: (ورياح زهرتها تلوح ... يفر منها)، و(باع النقص فيها يقصر)، و(الزاهرية بالمراكب تزهر)، و(العامرية بالكوكب تعمر)، (والجامع الأعلى يغص بكل من يتلو ويسمع ما يشاء وينظر)، و(مسالك الأسواق تشهد أنها لا يستقل ...)، و(كانت عراصك يأوي ....).

ومما يلفت النظر أنه إذا تحدث عن المدينة في زمانه الشخصي الواقعي ملأ البنى النصية بالألفاظ الدالّة على الماضي، وإذا تحدث عنها في الزمن الماضي المستدعى فإنه يكثف الدوال على الحاضر كما بينا في موطن سابق.

ومن الأمثلة على حديثه بالماضي عن الزمن الواقعي قوله: (ينبك آنجدوا أم غوروا)، و(دار ... فتبربروا وتغربوا وتمصروا)، و(يا جنة عصفت بها ... فتدمرت وتدمروا)، و(يا منزلاً نزلت به ... فتغيروا وتنكروا)؛ ومن الأمثلة على حديثه عن الماضي بالمضارع قوله: (كانت عراصك ... يأوي إليها ... فينصروا)، و(كانت عين ... تنظر)، و(كان الأمر ... يتأمر)، و(كانت كف ... تسمو وتبدر).

ولعل في هذا تعبير عن الأزمة الشعورية التي يحياها الشاعر في تعايشه مع الزمن والقدرة على استيعابه؛ فإن صح هذا عن شخصه في تلك المرحلة فإن البنية الزمنية النصية ومكوناتها الإحالية تنسجم مع البنية النفسية القائل النص الشعري، ويكون بذلك قد تآلف اللاوعي النفسي الكامن مع المستوى السطحي للغة النص الشعري.

المبحث الخامس: نحو النص الشعري ووسائل الاتساق الإحالية

المطلب الأول:الإحالة الضميرية

إذا تتبعنا حركة الضمائر في هذا النص الشعري نجد أنها تحيل إلى طرفين:

الطرف الأول: هو الشاعر نفسه، ويحيل إلى نفسه بضمائر مختلفة، هي:

١. ضمير المتكلم الجمعي (نحن)؛ وقد اتخذه مدخلاً للنظر إلى مشهد المدينة واستخبار طلولها، وذلك في قوله: (فمن الذي عن حالها نستخبر؟!)، ولم يعد لاستخدامه بعدها في النص، فالنظر إلى المدينة شيء عام ولا يقتصر عليه، ولكنه أحد الناظرين أما الشاعر تجاهها فأمر مختلف، فالمشاعر ملك صاحبها، وهو أولى الناس وأقدرهم على التعبير عنها، وأن يعمد الشاعر لإسقاط شعوره الشخصي على المجموع يتطلب غاية ما في نفسه تجاههم، كان يتخذ من نفسه معبراً عن ألم جمعي يراد تغييره بفعل جمعي؛ ولكن التعبير لمجرد التعبير فهذا يسحب الشخص للاقتصار على ذاته، ولعل في هذا مسوغ لتركه لهذا الضمير الجمعي بعد البنية النصية الشعرية الأولى.

٢. ضمير المفرد المخاطب، وقد استخدمه الشاعر في البنية النصية الكبرى الأولى، وذلك في المحاورة الشخصية التي أجرها عند النظر إلى (طلول) المدينة، عندما قال: (لا تسألن، ينبيك، فدع الزمان)، وهذا ـ كما أشرنا ـ يعبر عن تجاذب نفسي في أعماق الشاعر بين الذات الحاضرة والذات الغائبة ... وبين الفرد والمجموع؛ فالإبصار شيء جماعي ولكن الإحساس بالمبصر يختلف من شخص لآخر.

٣. ضمير المفرد المتكلم، وهو الضمير الذي أقيم عليه النص خطابياً؛ فالنص يقوم على بعد ذاتي مرتبط بتاريخ شخصي مع مدينة قرطبة، ولذلك فقد تصدرت الإحالة إلى ياء المتكلم البنى النصية الشعرية المركزية، في قوله:

عهدي بها والشملُ فيـهـا جامـع	مـن أهلهـا والعيـشُ فيها أَخْـضـر

وقوله:

أَسفي عـلـى دارٍ عـهـدتُ ربوعا	وظـبـاؤُها بـفنائِهـا تَـتَبخْتـر

وقوله:

حزني عـلـى سـرواتها ورواتهـا	وثـقـاتهـا وحـماتهـا يـتَكَـرر
نفْـسي علـى آلائِهـا وصـفائِها	وبهائِهـا وسـنائِها تَـتَحـسر
كَبـدي علـى علَمائِهـا حلَمائِهـا	أُدبائهـا ظُرفائِهـا تَـتَفَطـر

وهذا الضمير يمثل طرف الثنائية الخطابية في النص بين الشاعر والمكان، ولذلك فقد تَصدر جميع البني النصية الشعرية التي صورت الماضي، ومثل النافذة التي تعرض من خلالها كل صورة فيها. ولجأ الشاعر لاستخدام ضمير المفرد المتكلم (التاء) في: أسفي عـلـى دارٍ عـهـدتُ ربوعها توكيداً منه للبعد الذاتي في نظرته لقرطبة عامة، وتخصيصاً لما يزيد من أسف الشاعر وهو علاقته بظباء (نساء) قرطبة التي كانت تتبختر بفنائها.

الطرف الثاني: وهو المدينة (قرطبة):

وجاءت الإحالة إليها من زاوية المكان ذاته ومن زاوية من كان فيه، أما الإحالة الغالبة والمسيطرة فهي إلى من كان فيها؛ ولا غرابة في هذا، فالشاعر لا يفتقد المكان جغرافياً، إذا ما زال فيه، ولكنه يفتقده شعورياً من خلال فقدانه لمن كان إلفه فيه، وقد ظهر ذلك من الإحالة المتكررة لهم في النص ـ سواء أكان (بواو الجماعة) أو (هم) ـ ظهوراً صارخاً في النص الشعري.

ويجعل الشاعر من طرف الثنائية الخطابية هذا في النص الشعري بديلاً عن الطرف الأول،وهو ذاته، وأحياناً يجعل منه خطأ موازياً له؛ كما يجعل من المدينة وأهلها شيئاً واحداً متماهياً، فيعبر عنها بالتعبير عنهم، ويجعل الإحالة غليها بالإحالة إليهم، وذلك على المستوى المفاهيمي؛ أما على المستوى التركيبي فلا تتداخل الإحالات.

وقد أحال إلى أهل المدينة بمجموعة من الألفاظ والضمائر، أما الألفاظ فهي: (الأحبة، وأهلها (وتكرر ثلاث مرات)، وأهله، والقوم، وبني أمية، وظباؤها، وأميرها، وسرواتها، ورواتها، وثقاتها، وحماتها، وعلمائها، وأدبائها، وظرفائها)، ويلحظ أن أول تصريح ماهية أحبته من أهل المدينة كان (بني أمية) ثم (ظباؤها)، ثم (أميرها)، ثم (سرواتها)، وبعد ذلك عدد ما شئت؛ ومن هذا نلمح ظلاً للمفقود من أهلها، وهو السلطان المحال إليه بـ (بني أمية)، والنساء المال إليها بالظباء والبدور؛ وأحال ضميرياً إلى أهل المدينة بـ (هم) في: (عليهم، وعرصاتهم، وطيبهم، ديارهم).

كما أحال عليهم بواو الجماعة في الكلمات: (أنجدوا، أغوروا، فتفرقوا، وتغيروا، وتبربروا، وتغربوا، وتمصروا، أمنوا، تأزروا، وتدمروا، فينصروا، وتنكروا) فمثلت هذه الإحالات عجلات النص الشعري التي يسير عليها من أوله إلى آخره.

أما المدينة ذاتها فقد أحال إليها ضميرياً بـ :

١. التاء الساكنة في الكلمات: (فتغيرت، وفتدمرت)

٢. (ها) في الكلمات: (دمعها، أهلها، بها، وزهرتها، وفيها، وحسنها، وبجمالها، وبقصورها، وخدورها، وبدروها، وأنها، وبسالكيها، وربوعها، وظباؤها، وبفنائها، وإليها، ولأميرها، وسرواتها، ورواتها، وثقاتها، وحماتها، وآلائها، وصفائها، وبهائها، وسنائهاه، وعلمائها، وحلمائها، وأوبائها، وظروفها).

٣. كاف المخاطبة في الكلمات: (عليك، حياتك، عراصك، بساحتيك)؛ (مما يدل على أن الإحالة الضميرية في النص شكلت واحداً من أهم مكوناته البنيوية، وأن التطابق الإحالي قد تفاعل مع نسق الضمائر، وليست القضية قضية تعبير عمن قام بالفعل في الواقع؛ فعند قوله: (فتفرقوا، وتغيروا، وتبربروا، وتغربوا، وتمصروا، وتدمروا، وتنكروا) أسند الفعل إلى فاعل نحوي هو الضمير، وفي الواقع فإن هذا الفاعل لم يكن فاعلاً، وإنما كان يقع عليه الحدث، فهم قد جرى تفريقهم وتغييرهم وتبريرهم وتغربهم وتمصرهم وتدميرهم وتنكيرهم، ولكن النص الشعري لم يشترط تطابقاً إحالياً بين الواقع والاستعمال اللغوي، وإنما مال على السنن اللغوي على حساب المحافظة على المعنى.

المطلب الثاني: الإحالة الإشارية والخارجية

إن معالجة هذا النص الشعري إحالياً تفضي إلى أن يعمل عامل الإحالة على مستويين، مستوى داخلي - وقد أشرنا لبعض أطرافه - ومستوى خارجي يقوم على وجود بعض الذوات المحيطة بالنص، وبعض اللقطات الفوتوغرافية المساندة له، ويتداخل هذان المستويان تداخلاً شديداً يصعب الفصل بينهما.

فمن الأمثلة على الإحالة الخارجية هو:

١. كلمة (مخبر) وما تؤديه في النص، فهي تحيل إلى شخص آخر مبهم قد يخبر عن حال الطلول. ٢. كلمة (الفراق) التي تحيل إلى شيء ملموس قد يسال، ولكنه لا شيء.

٣. كلمة (الزمان) التي تحيل إلى متصرف في أمر المدينة ومفرق لأهلها، وهو شيء حيادي يلجأ له بعداً عن التصريح بالفاعل الحقيقي.

٤.كلمة (بني أمية) إحالة إلى شيء خارج السياق الداخلي للنص، ولكن يؤتى به للدلالة على مرحلة زمنية أرادها الشاعر

٥. قوله: (بكاء من يبكي) يحيل إلى شخص مبهم خارج النص ولكن يكتفي من وجوده باستحضار الصورة لتخدم السياق الداخلي للنص.

٦. قوله: (عصفت بها ريح النوى) فإنه يحيل بريح النوى إلى شيء غير موجود وإنما هو إحالةخارجية لتحل محل شيء مستبعد من السياق النصي الداخلي.

وكذلك فإنه يحيل خارجياً إلى بلدان أخرى عندما يستدعي نهر الفرات ودجلة والنيل والكوثر، وهذه الإحالة الخارجية ليست استدعاء للمكان فقط كالعراق ومصر، وإنما هو استدعاء للموروث الدلالي المرتبط بهذه الأنهار، وإلا هل خلت الأندلس الخصبة بمياهها الغزيرة وأنهارها الوفيرة من اسم نهر يذكره بدلاً من هذا؟! لا ولكنه يريد أن يستدعي بإحالته الخارجية هذه جغرافية كما استدعى تاريخاً.

إذن، فالنص الشعري يشكل تدرجاً إحالياً منتظماً، إذ يتقدم عنصر إشاري رئيسي هو (الأحبة) على كل العناصر الأخرى الأقل أهمية، ثم توزع بعدها البنية الإحالية بين مجموعتين إحاليتين رئيسيتين تشكل كل واحدة منهما وحدات إحالية رئيسية تجمع بينها عودتها على محال إليه واحد.

وهاتان المجموعتان الرئيسيتان تمثلان العلاقة بين ابن شهيد ومدينة قرطبة ذاتها أو ممثلة بأهلها، وبذلك نجد أن هذا النص الشعري يمثل وحدة إحالية واحدة توزعتها مشاهد عدة، وقد ظلت مضبوطة بنحو النص الشعري المهيمن عليه.

المبحث السادس: نحو النص ووسائل الاتساق المعجمية

المطلب الأول: التكرار.

وقد جاءت أساليب التكرار في النص كما يلي:

أ. التكرار التام.

وفيه تكررت الألفاظ المعاني والمرجعية الإحالية ذاتها، وكانت هذه الألفاظ هي: (الزمان) وقد تكرر مرتين، (دار) وقد تكررت ثلاث مرات، (الفراق) وتكررت مرتين، (أهلها) وتكررت ثلاث مرات، (بقصورها)/ (القصر) وتكررت مرتين، (النوى) وتكررت مرتين، (جا) وتكررت ثلاث مرات، (عهدت) وتكررت مرتين (أيام) وتكررت ثلاث مرات، (أمير) وتكررت مرتين، (كل ناحية) وتكررت مرتين.

ب. التكرار الجزئي.

وقد تكررت بعض الألفاظ بالاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي بنمطين:

١. ثلاث مرات فأكثر وهي: (الفراق/ فراق/ فتفرقوا/ فريق/ لفراقها)، (امر/ أمير/ أميرها/ الأمر/ يتأمر)، (فتغيرت/ وتغيروا/ تغير/ فتغيروا)، (القصر/ قصر/ القصور/ بقصورها)، و(ديارهم/ دار/ الدار)، (رياح/ ريح/ روائح)

٢. مرتين وهي:(مخبر/ نستخبر) (نوراً/ تنور)، (بكاء/ يبكي)، (متفطر/ تتفطر) (جامع/ الجامع)،(خذورها/ تتخدر)، (عراص/ عرصاتهم) (الزهرية/ تزهر)، (العامرية/ تعمر)، (فتدمرت/ وتدمروا)، (وافر/ أوفر)، (منزلا/ نزلت)، (كان/ كانت)، (سلامة/ بالسلام).

ونلحظ أن أكثر الألفاظ تكراراً هي على الترتيب: الفراق ثم الأمر ثم التغير ثم القصر ثم الدار ثم الرياح، على الترتيب وهذا يدل على أن حضور الفراق وتغير الدار وغياب الأمر عنه وبعده عن القصر شكلت أهم المعاني المحركة لإنتاج النص والمتحكمة في سيرورة النص الشعري.

ج. تكرار المعنى واللفظ مختلف.

وظهر هذا في (جرت الخصوب/ جار الزمان/ عصفت ريح النوى/ نزلت به طير النوى)، (نستخبر/ تسألن/ ينبك)، (تغربوا/ تمصروا/ تفرقوا)، (ضرب الكمال رواقه/ باع النقص يقصر)، (تغيروا/ تنكروا)، (دار/ منزلاً)، (ظباؤها/ بدورها).

د. تكرار التوازي.

وقد كان في النص الشعري بتكرار البنية مع ملئها بعناصر جديدة، وأهم الأمثلة على ذلك من النص:

- أنجدوا يـ ـ وازي أغوروا،
- فتغيرت وتغيروا يـ ـ وازي فتدمرت وتدمروا،
- والشمل فيها جامع يـ ـ وازي والعيش فيها أخصر،
- ورياح زهرتها تلوح يـ ـ وازي وباع النقص يقصر،
- والدار قد ضرب الكمال رواقه يـ ـ وازي والقوم قد أمنوا تغير حسنها،
- والزاهرية بالمراكب تزهر يـ ـ وازي والعامرية بالكواكب تعمر،
- يا جنة عصفت بها وبأهلها يـ ـ وازي يا منزلاً نزلت به وبأهله،
- جاء الفرات يـ ـ وازي جاد الكوثر،
- وبدورها بقصورها تتخدر يـ ـ وازي وظباؤها بفنائها تتبختر،
- أيام كانت عين كل كرامة يـ ـ وازي أيام كانت كف كل سلامة،

ونلاحظ أن الأبيات الثلاثة الأخيرة:

(حـ ـزني عـ ـلـ ـى سرواتها ورواتها	وثـ ـقـ ـاتهـ ـا وحـ ـماتها يـ ـتَكرر
نَفْـ ـسي علـ ـى آلائِهـ ـا وصـ ـفائِها	وبهائِهـ ـا وسـ ـنائِها تَـ ـتَحـ ـسر
كبدي علـ ـى علَمائِهـ ـا حلَمائِهـ ـا	أُدبائهـ ـا ظُرفائِهـ ـا تَـ ـتَفَطـ ـ ـر)

تتوازى معاً توازياً كاملاً...

وهذا التوازي الذي أقيم عليه النص بصورته البارزة هذه يجعل منه معلَماً دالاً على قوة ما خفية هيمنتْ على النص ونحو نصه الشعري فأخرجته بهذا الشكل اللغوي.

المطلب الثاني: المصاحبة المعجمية

نلحظ في هذا النص الشعري أن بعض المفردات ترد معاً على نحو مطّرد، وأن بعض التتابعات اللفظية تتوارد معاً لارتباطها بعلاقة ما، وأن إلحاح الشاعر على الفراق وذكرياته الماضية في قرطبة جعل بعض الوحدات المعجمية تتداعي وتسير في اتجاهين:

الأول: تقابل التناقض والتضاد؛ فَذكْر الشاعر لِوحدة معجمية ودورانه في فلك دلالي ما جعله يذكر نقيضها.

ولذلك نجد في النص المتناقضات الدلالية التالية:

(أنجدوا/ غوروا)، (الكمال/ النقص)، (الممات/ حياتك)، (الخائفون/ فينصروا).

الثاني: تقابل التشاكل والتكامل، وقد غاب هذا على الوحدات المعجمية المستخدمة في النص، إذ إن إلحاح الشاعر على بعد أحبته وفراقهم له جعله يجمع كل الألفاظ التي تعمق المعنى وتزيد من تماسك نصه ووضوح خطابه الشعري.

ومن الأمثلة على التشاكل والتكامل:

١. (جار الزمان/ جرت الخطوب/ عصفت ريح النوى/ نزلت طير النوى).
٢. (آسي عليك.../ اسفي على ../ حزني على../ نفسي على.../ كبدي على).
٣. (اقال ا   عثرة أهلها/ جاد الفرات بساحتيك/ سقيت من ماء الحياة).
٤. (فتفرقوا/ باد الأكثر/ تغيروا/ تغربوا/ تمصروا/ تدمروا/ تنكروا).
٥. (أمنوا تغير حسنها/ كف كل سلامة تسمو إليها بالسلام).
٦. (الزاهرية بالمراكب تزهر/ العامرية بالكوكب تعمر).
٧. (بدورها بقصورها تتخدر/ ظباؤها بفنائها تتخبتر).
٨. (ضرب الكمال رواقة/ باق النقص فيها يقصر).
٩. (كان الأمر فيها واحداً/ الشمل فيها جامع).
١٠. (العيش أخضر/ رياح زهرتها تلوح).

فهذه المصاحبات المعجمية عمقت المعنى الذي أراد ابن شُهيد إيصاله للنص الشعري، وتركت أثراً واضحاً في ترابط النص الشعري واتساقه وانسجامه؛ أي في اتساق الألفاظ على المستوى الرصفي للبني النصية، وانسجام الخطاب الشعري مع موضوعه ووظيفته.

المطلب الثالث: الألفاظ المعبرة عن علاقات التضمن

وقعت في هذا النص الشعري ألفاظ دلّت على معانٍ عامة، وفُصلت هذه المعاني في ألفاظ ُأخر توزعت في ثنايا النص، فمثلاً: كلمة الأحبة: تضمنت المعنى العام الذي عبر عنه الشاعر بأهل قرطبة، والقوم؛ وقد فصلهم بـ (بدورها، بني أمية، العامرية، ظباؤها، أميرها، وسرواتها، ورواتها، وثقاتها، وحماتها، وعلمائها، وحلمائها، وأدبائها وظرفائها).

كما تضمنت كلمة (الفراق) معاني مجموعة من الألفاظ مثل: (باد الأكثر، تغيروا، تنكروا)، وتضمنت كلمة (آسي) معاني الكلمات: (أسفي، حزني، نفسي على، كبدي على ..).

الفصل الخامس

نحو النص الشعري في الشعر المعاصر
(رثاء بيروت لمحمود درويش أنموذجا)

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية الكلية العامة/

نحو النص الشعري العام

المبحث الثاني: "نحو النص الشعري" والبنى النصية الكبرى التي انتظمها

"نحو النص الشعري"

المبحث الثالث: "نحو النص الشعري" ووصف البنية الزمانية وعلاقات

التماسك

المبحث الأول: "نحو النص الشعري" والبنية النصية الشعرية

يختلف مفهوم رثاء المدن في العصر الحديث عن مفهومه في العصور القديمـة، كمـا تختلف إستراتيجيات الشعراء من مرحلة لأخرى، ومن شاعر لآخر، ولكنهم يتفقون على شـيء واحد في رثائهم للمدن، وهو أن كلاً منهم يعبر عن مشاعره تجاه الحدث ويصور المشهد وفقـاً لرؤيته وانطلاقاً من عينه هو، فمنهم من يرسم صورة المدينة الحاضـرة ويـستدعي صـورتها الماضية ويوازن بينهما، ومنهم من يأخذ في شرح أسباب ما حل بها، ومنهم من يأخذ في تفصيل الحدث لإلهاب المشاعر وتكوين ردة فعل تجاه الحدث، ومنهم من يفرغ شحنة شعورية جاشـت في نفسه دون شرح أسباب الأحداث أو محاولة تكون فكرة أو رأي تجاه الحدث، ومـنهم مـن يجعل من المكان شيئاً لإسقاط ما في نفسه عليه.

ولقد أشارت إحدى الدراسات التي تناولت رثاء محمود درويش لمدينة بيروت إلى أنـه يعتبرها "وكأنها شهيد من شهداء الثورة الفلسطينية، فجاء ديوانه "حصار لمدائح البحـر" رثـاء ملحمياً، ونشيداً جنائزياً لبيروت، وكأن دوريش يرثي في بيروتَ الشعب العربي كله، فلم يكـن يرثي مدينة عادية عاش فيها، وترك فيها ذكرياته، بقدر ما كان يرثي مكاناً من أمكنـة يـسكنها الشعر، وبيروت ذلك المكان الشعري"[١].

وقد أحصى شاكر النابلسي في هذه الدراسة الصور التي ألتقطها محمود درويش لمدينـة بيروت فوجدها تزيد على تسعين صورة شعرية، ورأى أن محمود درويش لا يتعامل مع بيروت على أنها مدينة، وإنما فضاء كوني واسع، استقصى صورة من زوايـاه المختلفـة، مستعيـضاً بالتقاط الصور العديدة عن بكاء المدينة، ومستغنياً بهذا الفن الذي يقترب من التشكيلي أكثر مـن الشعر عما درج عليه الشعراء في مثل هذه المواقف من رثاء المدن كالدعاء والبكاء واستخلاص العبر[٢].

وعلاقة الشاعر مع مدينة بيروت ليست علاقة أحادية، فقد شكلت المدينة فـي أشـعاره ظاهرة لافتة، قد تدرس في دراسة مستقلة، والعناوين التي ضمنها أسماء المـدن فـي قـصائده كثيرة؛ مثل: تحت الشبابيك العتيقة إشارة إلى مدينة القدس وأخواتها، وامرأة جميلة في سـدوم، وعائد إلى يافا، وطريق دمشق، حوار شخصي في سمرقند، والحوار الأخير في باريس، واللقاء الأخير في روما، ومطار أثينا، وذهبنا إلى عدن، وفي الشام شام، وغيمة من سدوم، وغيرها.

([1]) النابلسي، شاكر، (١٩٨٧م). مجنون التراب: دراسة في شعر وفكـر محمـود درويـش، (ط١)، بيـروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٤٣٨.
([2]) نفسه، ص ٤٣٩ – ٤٤٠.

ودراسة العلاقة بين محمود درويش والمدينة وما في هذه العلاقة من تـشابكات كثيـرة كالرمز والتشكيل الفنّي وغنائية النص وأبعاده الثقافية والـسياسية والتناصـية مـسألة متجـددة وستستمر مع الباحثين، ولكن ما نبحثه هنا هو النظام الذي يقوم عليه النص الشعري الدرويـشي في قصيدة بيروت - مثالاً - من حيث التماسك النصي الشعري، وانتظام البني النصية الشعرية ومقومات انسجامها وأبرز أدوات التماسك النصي.

وعند البحث في الدلالة العامة لهذا النص الشعري وأثر السياق العام في تحديدها فإننـا نجد شاعراً عاين دمار مدينة بيروت على أيدي عدو خارجي هو العدو الإسرائيلي وعدو داخلي هو الأحزاب المتصارعة، وذلك في ظل عدم اتخاذ المحيط العربي والعالم الخـارجي خُطـوات عملية لإنقاذ الموقف، فتوالت الضربات على كاهل الشاعر بوعيه الفردي ووعيه الجمعي، فأطلق هذه القصيدة كإحدى حلقات المسلسل التراجيدي الذي يحياه، وعبر بها عن هـذا الهـم، ولكـن بالطريقة التي اعتادها تكوينه الشعري وبناؤه العقلي عبر مراحله الممتدة.

ولذلك فقد أخذ بتصوير علاقة هذه المدينة شعرياً بالبحر، فصورها تفاحة للبحر وزبـداً له، ومطراً عليه، ونافذة تطل على رصاصة، وأنها أسواقه، وامتداده، ومفتاحه، وأمه، وصرخته الأولى، وأنها ساحل يلتف كالأفعى على أجراس خصر الراقصة؛ ثم جعلها وصفاً للمرأة الأولى، وقبلة أولى، وقصيدة الحجر، وشطرنج الكلام، ووردة مسموعة، وحكاية الفتى لفتاتـه، وأوراقـاً شعرية، وأنثى الشاعر، وشكل الروح في المرآة، وشكل الظل، وشكل الشكل، وأنها خيمة ونجمة وحيدة وأخيرة، وأنها نرجسة الرخام، وزنبقة الحطام، وطعم الخريف، وطعم البرتقال، وطريـق من الصدف المجوف، ووصف للرحيل[1]، وهي مجموعة من الصور المتباينـة فـي أشـكالها واستعاراتها ولكنها تتوحد ضمن الوحدة النصية الشعرية العامة لهذا الـنص الـشعري الممتـد والمتشعب.

وإذا أردنا أن نحدد الأركان المهمة التي شكّلت نحو النص الشعري العام لهذه القـصيدة، فإننا نجد أن النص الشعري ابتدأ بإعطاء مجموعة من الصور الاستعارية المختلفـة المتنـاثرة لبيروت:

(تفاحةٌ للبحر، نرجسةُ الرخام،

فراشةٌ حجريةٌ بيروتُ. شكل الروح في المرآة،

وصفُ المرأة الأولى ورائحة الغمام

بيروتُ من تَعب ومن ذَهب، وأندلس وشام

([1]) انظر: النابلسي، مجنون التراب، ص ٤٤٠ – ٤٤٦.

فضةٌ، زبد وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاةُ سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروتُ)

ثم أعطى تصريحاً ذاتياً فقال:

لم أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام...

وهو أشبه ما يكون بحديث النفس أو المونولوج الداخلي الذي لا يوجه لمتلق مباشر، ثـم أتبعه بخطاب شعري موجه إلى من يسمع ويتساءل عن الحدث، فيشرح له عن حديثه الـسابق، كأن تكون أم تتحدث عن ابن لها فتقول هو وردة جورية، هو أساس حياتي، وثم تقول: لم أكـن أتوقع أن أحبه لهذا الحد ... ثم تبدأ بالشرح عنه لمن يسمعها، فتوضح كيـف جـاء أو أصـل علاقتها بأبيه، أو... .

ويتخذ هذا الأسلوب... فبعد أن رسم صوراً مختلفة، وقال حديثاً تعبيرياً عن ذاته، أخـذ بالشرح حول أصل العلاقة مع هذا المحبوب، فيقول:

من مطَر على البحر اكتشفنا الاسم

من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب

كأننا أسلافُنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت...

من مطَر بنَينا كوخنا، والريح لا تجري فلا نجري، كأن الريح مسمار على

الصلصال، تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير

كأننا كنا نُغَني خلسةً:

بيروتُ خيمتُنا

بيروتُ نَجمتُنا

ثم يعود إلى الحديث إلى الحديث الموجه للذات عن الذات؛ فيقول:

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

فما كدنا نعض الأرض حتى انقض حامينا

على الأعراس والذكرى فوزعنا أغانينا على الحراس

من ملك على عرش

إلى ملك على نعش

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعباً

ولم نعثر على ما يجعل السجان ودياً

ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا

سوى دمنا الذي يتسلق الجدران

ويعود إلى النوتة المصاحبة أو الأغنية المكررة التي جعلها لازمة للنهاية في الحديث عن العلاقة بين المدينة والمحيط، فينثرها ملحقاً بها صورة جديد لبيروت:

ننشد خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

... ونافذة على رصاص البحر

ثم يعود للحديث الموجه للذات عن الذات فيقول:

يسرقنا جمعيا شارع وموشح

ثم يعود إلى رصد مجموعة من الصور الاستعارية المتناثرة لبيروت، فيقول:

بيروت شكل الظل

أجمل من قصيدتها

وأسهل من كلام الناس

ثم يعود للحديث الموجه للذات عن الذات، فيقول:

تغرينا بداية مفتوحة

ثم يعود إلى لازمة الغناء (النوتة المصاحبة) فيقولها مضيفاً إلى بيروت وصفاً تخصيصياً وهو كلمة (الوحيدة)، فيقول:

وبأبجديات جديدة:

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة

وبعد ذلك يتوجه إلى تساؤل حول العلاقة مع المدينة، فيقول:

هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا؟!

ثم يعود للحديث الموجه للذات عن علاقة الذات بيروت، ويتبعه بمقطع غنائي جديد على شاكلة تعليق خارجي على الحدث، فيقول:

جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى

نفتش عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب ...

ويعلق غنائياً على الحديث فيقول: سأل القلب سأل

ويعود إلى التساؤل بسؤال:

وهل تمددنا على الأطلال كي نزن الشمال بقامة الأغلال؟!

ثم يعلق مرة جديدة على السؤال بما يشاكل التعليقة الغنائية السابقة، ولكنه يصلها بـشبه الجملة ويعلقها بها، ويعطف على هذه التعليقة جملة ثم يأتي بتعليقة غنائية جديدة متبوعة بجملـة أخرى:

مال الظل مال علي، كسرني وبعثرني

وطال الظل طال...

ليسرو الشجر الذي يسرو ليحملنا من الأعناق

عنقوداً من القتلى بلا سبب...

وجئنا من بلاد لا بلاد لها

وجئنا من يد الفصحى ومن تَعب...

خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا

ومن أحلامنا الأولى إلى... حطب

فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروتُ!

أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذةً من اللهب

وأعطينا جداراً كي نُعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكةً

لبيع النفط... والعربِ

ثم يطلق تعليقاً خارجياً:

خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا

ومن أحلامنا الأولى إلى ... خطب

ويعود ليكمل الخطاب الموجه للذات على الذات ولكنه يوجه الخطاب إلى بيروت، فيقول مخاطبا:

فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت!

وأعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذة من اللهب

وأعطينا جداراً كي نعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكة

لبيع النفط والعربِ

وأعطينا جداراً واحداً

لنصيح في شبه الجزيرة.

وهنا بعد أن هيأ المجال ِللازمة الغناء بإيراده كلمة (لنصيح) يطلهـا صـرخة غنائيـة فيقولها تُبعا لها بوصف جديد هو (الأخيرة):

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة

وبعد هذا يتحول من هذا المقطع إلى مقطع جديد يوجه الخطاب بالأسلوب ذاتـه ولكنـه يسرح رؤيته فيقول:

أفق رصاصي تناثر في الأفق

طرق من الصرف المجوف ... لا طرق

ومن المحيط إلى الجحيم

ومن الجحيم إلى الخليج

ومن اليمن إلى اليمين إلى الوسط

شاهدت مشنقة بحبل

واحد

من أجل مليون عنق!

ثم يتوجه إلى بيروت مخاطباً إياها متسائلاً:

بيروت! أين الطريق إلى نوافذ قرطبة؟

أنا لا أهاجر مرتين

ولا احبك مرتين

لكني أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبة

وأريد أن أمشي

لا شيء

ثم أسقط في الطريق

إلى قرطبة

ثم يحول الخطاب بأسلوب الالتفات ليتحدث عن بيروت مخاطباً غيرها فيقول:

بيروت شاهدة على قلبي

وأرحل عن شوارعها وغني

عالقا بقصيدة لا تنتهي

وأقول: ناري لا تموت

على البنايات الحمام

على بقاياها السلام ...

أطوي المدينة مثلما أطوي الكتاب

وأحمل الأرض الصغيرة مثل كيس من سحاب

أصحو وابحث في ملابس جثتي علي

فنضحك: نحن ما زلنا على قيد الحياة

وسائر الحكام

ثم يتحول بعدها عن مخاطبة بيروت إلى التعبير عن شكره للجريـدة أي أنـه يتحـول بالخطاب إلى مستمع آخر، وهكذا تمتد البنية النصية الشعرية من مقطع لآخر ومن لوحـه إلـى حوار ثم إلى حوار داخلي ثم إلى صرخة ثم إلى نغمة غنائية ثم وصلة غنائية على سرد لحكاية إلى صورة استعارية جديدة إلى بيان ختامي فتتداخل مجموعة من العلاقات التركيبية والدلاليـة تنتظم النص بأسلوب يجعل من الشاعر مصوراً فوتوغرافياً تارة ويتجول إلـى محـرك لهـذه الصور بأسلوب التمرير السريع لها ثم التعليق عليها ثم بث مقطع فيديو يتصل بصورة أو ينبثق عنها ثم يتخلل ذلك ترنيمات غنائية قد تمتد أو تولد أنغاماً مصاحبة، وتتوقف ليتحـدث الـشاعر معلقاً على الأحداث التي بثّت من خلف الستار، ثم يخاطب المتلقين مباشرة أو ليتحدث بأسـلوب القص السردي، ولذلك فهي إستراتيجية لا نسقيه داخل النص الشعري، وإن كانت نسقيه في كثير من إنتاج الشاعر، وسيرورتها ليست منضبطة، وإن كانت منسجمة.

فالنحو النصي الشعري لهذه القصيدة يتيح للشاعر أن يمزج بـين القـصص الـشعري والتصور الفني، وأن يوازن بين حضوره الذاتي وإدارته للحوار وإخراجـه للمـشهد والتقاطـه للصور الفوتوغرافية، وأن يوازن بين وصلاته الغنائية ومقاطعة السردية، وأن يخلط بين الحكاية والشعر ويمزج بين الأجناس الأدبية.

ولنقف على أبعاد النص التكوينية، علينا أن نتخيل رجلاً يقف على جبل مرتفـع مقابـل لبيروت فيلتقط مجموعة من الصور الفوتوغرافية من زوايا متعددة، ثم يطلق تـصريحاً حـول العلاقة بينه وبينها، ثم يصيح بكلمات يغنيها أو صرخات يرددها، ثم يحكي حكاية عنها، ثم ينبـه الذي يراقبه إلى مشهد جديد فيبدي رأيه فيه ثم يعاود سيرته الأولى بما يشبه الدوران المتسلـسل الذي ينفتح في كل خطوة على مكان دولابي يصل إلى شاشة عرض فيرى مشهداً ثم ينتقل إلـى غرفة أخرى لها باب ينفذ من الأولى فيمر بها فيسمع أصواتاً إذاعية تضيف تعليقاً على المـشهد السابق، ثم يغادرها إلى ممر قصر ليقطع إلى غرفة أخرى، فيسمع أثناء مروره في هذا الممـر القصير كلمات غنائية تتكرر كلما مر بمثله مع زيادة أحياناً، وعلى هذا الأسلوب إلى أن يـصل إلى الغرفة الأخيرة فيرى فيها مجموعة جديدة من الصور الفوتوغرافية المنشورة على جـدرانها بأسلوب الصور التي رآها أول دخوله في أول غرفة، ثم يخرج منها بأسلوب سلس دون أن يفهم كيف كانت البداية ودون أن يعرف أنه قد وصل إلى النهاية؛ ولذلك نجد محمود درويش يـودع هذا الداخل في آخر النص بقوله:

بيروت زنبقة الحطام

وقبله أولى. مديح الزنزلخت. معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام

قصيدة الحجر ارتطام قُبرتين تختبئان في صدر ...

سماء مرة جلست على حجر تفكر،

وردة مسموعة بيروت. صوت فاصل بين الضحية والحسام.

ولد أطاح بكل أنواع الوصايا

والمرايا

ثم ... نام ...

ثم ... نام ...

ثم ... نام!!

المبحث الثاني: نحو النص الشعري والبنى النصية الكبرى

يمثل هذا النص الشعري نموذجاً غير تقليدي لرثاء المدن، وهو لا ينحو في اتجاه واحد من اتجاهات الشعر الحديث، فهو يجمع بين التصوير الفوتوغرافي والعرض المسرحي والمونولوج الداخلي والحوار ووصلات الغناء والتصوير الفني الجميل، ولا يأخذ من عنصر القص السردي ولا يستعير تقنياته فقط، وإنما يجمع بين الحكاية وسردها والسرد الذاتي والموضوعي فيغلب الذاتي الذي يلجأ فيه لتقديم كل ما يعرفه الراوي ويراه ويحسه[1]، مواصلاً سيرورة النص الشعري من الوصف إلى السرد إلى الغناء إلى القص الملحمي والدرامي إلى تتابع الصور؛ ويمكن أن نوزع البني النصية الشعرية الكبرى على النحو التالي:

١. البنية النصية الشعرية الكبرى الأولى؛ وهي البنية الفوتوغرافية الأولى، وفيها يلتقط الشاعر مجموعة من الصور الاستعارية الفوتوغرافية لبيروت من زويا مختلفة، فيقدمها متتابعة دون مقدمات:

تفاحةٌ للبحر، نرجسةٌ الرخام،

فراشةٌ حجريةٌ بيروتُ. شكل الروح في المرآة،

وصفُ المرأة الأولى ورائحة الغمام

بيروتُ من تَعب ومن ذَهب، وأندلس وشام

فضةٌ، زبد وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاةُ سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروتُ

٢. البنية السردية الذاتية، وبها ينتقل من عرض الصور السابقة إلى إعطاء تعليق متصل بموضوع هذه الصور وهو بيروت، فيتحدث عن العلاقة معها مبتدئاً من شعوره اللحظي منتقلاً إلى أصل العلاقة وكيف سارت، ليهيئ المجال أمام بنية غنائية يولدها من رحم البنية السابقة؛ وهذه البنية هي **لم أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام...**

من مطّر على البحر اكتشفنا الاسم

من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب

كأننا أسلافُنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت...

من مطّر بنَينا كوخنا، والريح لا تجري فلا نجري، كأن الريح مسمار على

الصلصال، تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير

---

[1] انظر: زين الدين، ثائر (٢٠٠٦). خلف عربة الشعر: دراسات في الشعر العربي المعاصر. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٧٥ – ٧٩.

كأننا كنا نُغَني خلسةً:

٣. البنية الغنائية المكررة المتوالدة؛ وهي شبيهة بالوصلة الغنائية التي يكررهـا بـضع شـبان وشواب خلف المطرب كلما أنهى مقطعاً غنائياً، وقد ولّدها من رحم البنية السابقة حيـث جعـل آخر السابقة: (كأننا كنا) ووصلها بـ

نغنّي خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

وهي هذه البنية الغنائية التي تتكرر وتتناسل من رحم بنـى تـسبقها، وتتولـد لتـزداد مكوناتها الداخلية.

٤. البنية السردية التي تصف الذات بوصفها مجموعاً؛ وفيها يتحدث عن ذاته بوصفه مجموعـاً، وهي التي يقول فيها:

سبايا نحن في الزمان الرخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

فما كدنا نعض الأرض حتى انقض حامينا

على الأعراس والذكرى فوزعنا أغانينا على الحراس

من ملك على عرشٍ

إلى ملك على نعشٍ

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر شَبه نهائي سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعلُ السلطان شعبياً

ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا

ولم نعثر على شيء يدلّ على هويتنا

سوى دمنا الذي يتسلق الجدران...

ومن رحمها يولد البنية الغنائية المكررة مع تغير في إعلان وجودها، إذ يقول هنا:

خلسةً نُنشد:

بيروتُ خيمتُنا

بيروتُ نَجمتُنا

بينما قال في الأولى:

نغنّي خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

٥. البنية الغنائية المكررة مع تغيير إعلان وجودها وعطف صورة جديدة عليها، وهي:

(ننشد خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا)

وتمثل هذه البينة ختام المرحلة الأولية من تكوين النص الشعري.

٦. البنية المزوجة المتراكبة الأولى؛ وهي بنية تتكون من صورة جديدة لبيروت وجملة سردية ذاتية ثم ثلاث صور لبيروت ثم جملة سردية أخرى، ثم توليد للبنية الغنائية المكررة؛ وهي: ...

ونافذةٌ تطل على رصاص البحر

يسرقنا جميعاً شارع وموشح

بيروتُ شكل الظل

أجملُ من قصيدتها وأسهلُ من كلام الناس

تُغرينا بألف بداية مفتوحة

٧. البنية الغنائية المكررة، وهي:

وبأبجديات جديدة:

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة.

٨. البنية الاستفهامية الأولى؛ وفيها يفتح طريق الاستفهام المحيط بالسرد الذاتي، وهي:

هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا؟

٩. البنية السردية الذاتية التي يتحدث فيها عن المجيء إلى بيروت، وهي:

جئنا

إلى بيروت من أسمائنا الأولى

نفتشُ عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب...

سال القلب سال...

وهل تمددنا على الأطلال كي تَزِن الشمال بقامة الأغلال؟

مال الظل مال علي، كسرني وبعثرني

وطال الظل طال...

ليسرو الشجر الذي يسرو ليحملنا من الأعناق

عنقوداً من القتلى بلا سبب...

وجئنا من بلاد لا بلاد لها

وجئنا من يد الفصحى ومن تَعب...

خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا

ومن أحلامنا الأولى إلى... حطب

فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروتُ!

أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذةً من اللهب

وأعطينا جداراً كي نُعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكةً

لبيع النفط... والعربِ

وأعطينا جداراً واحداً

لنصيح في شبه الجزيرةْ

وفيها ولّد سؤالاً، وولّد منه ترديدة صوتية وهي:

سال القلب سال

ومال الظل مال

وطال الظل طال

وتمثل هذه البنية نهاية المقطع الأول من القصيدة.

١٠. البنية الغنائية المكررة، وقد جعلها تتنسل من البنية السابقة، وهيأ لها الطريق بقوله:

(لنصيح في شبه الجزيرةْ)

وكانت:

(بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة).

(المقطع الثاني)

١١. بنية الرؤية الأفقية، وهي البنية التي يفتتح فيها المقطع الثاني ويكمل فيها السرد الموضوعي بعد أن يوجه الكاميرا نحو الأفق فيجده رصاصياً، ويبدأ من:

أُفُقٌ رصاصي تناثر في الأفق

طُرقٌ من الصدف المجوف... لا طُرقْ

ومن المحيط إلى الجحيم

من الجحيم إلى الخليج

ومن اليمين إلى اليمين إلى الوسطْ

شاهدتُ مشنقةً بحبلٍ

واحد

من أجل مليوني عنُقْ!

١٢. بنية مخاطبة بيروت وتسألها، وهي تبدأ أن بمناداة بيروت (بيروتُ) ثم سؤالها عن طريـق قرطبة ثم شرح العلاقة التاريخية بين الشاعر وبيروت، وفيها يوضح صلته بالمدينة وبين مـدى تعلقه بها، وهي تنتهي بـ (وسائر الحكام):

بيروتُ! من أين الطريقُ إلى نوافذ قُرطُبه

أنا لا أهاجر مرتين

ولا أحبك مرتين

لكني أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمةً لروحي المتعبه

وأريد أن أمشي

لأمشي

ثم أسقطَ في الطريق

إلى نوافذ قرطبه

بيروتُ شاهدةٌ على قلبي

وأرحلُ عن شوارعها وعني

عالقاً بقصيدة لا تنتهي

وأقولُ: ناري لا تموتُ...

على البنايات الحمام

على بقاياها السلام...

أطوي المدينةَ مثلما أطوي الكتاب

وأحملُ الأرض الصغيرةَ مثل كيسٍ من سحاب

أصحو وأبحثُ في ملابس جثّتي عنّي

فنضحك: نحن ما زلنا على قيد الحياة

وسائر الحكام

١٣. بنية الشكر، وفيها يشكر – ساخراً – كلاً من الجزيرة ثم يعلق بسرد ذاتي ثم يشكر بيروت الخراب مشيراً إلى أنها آلاف أطلال ويختم بهذه البنية لينتقل إلى بنية أخرى جديدة:

شكراً للجريدة لم تقل إني سقطتُ هناك سهواً...

أفتح الطُرقَ الصغيرة للهواء وخطوتي والأصدقاء العابرين

وتاجر الخبز الخبيث، وصورة البحر الجديدة

شكراً لبيروت الضباب...

شكراً لبيروت الخراب...

١٤. البنية الوداعية، وفيها يعبر عن حالته النفسية ويربط بين وداعها لها ووداعه لفلسطين بسرد ذاتي يجعل من ذات الشاعر محوراً للخطاب تدور عليها أحداث سردية، ويطلق أثناءها بعض الإشارات كمن يقف على أنقاض بنية وهو مغادرة، فيصف حالته الشعورية وبماذا يفكر وما الخواطر التي تدهمه ويعبر عن رأيه في هذه الحالة وما يشبهها وما سببها وماذا يريد أن يفعل وأين سيذهب وكيف سيغادر، وكل هذا بما يشبه الهذيان، وتتداعى عنده الخواطر فتطوح به من مكان لآخر، ومن مدينة لأخرى، ومن بعد تاريخي لآخر، ومن حالة حضارية لأخرى، ومن حالة دينية لأخرى، ومن حالة ثقافية لأخرى، ثم يعود بعد هذه الحالة المتخبطة والمطوحة والمبعثرة ليخاطب المدينة مودعاً:

وداعاً للذي سنراه

للفجر الذي سيشفنا عما قليلْ

لمدينة ستعيدنا لمدينة

لتطول رحلتُنا وحكمتُنا

وداعاً للسيوف وللنخيلْ

لحمامة ستطير من قلبين محروقين بالماضي

إلى سقف من القرميد...

هل مر المحارب من هنا

كقذيفة في الحرب؟

هل كسرتْ شظاياه كؤوس الشاي في المقهى؟

أرى مدناً من الورق المسلح بالملوك وبدلة الكاكي،

أرى مدناً تتوج فاتحيها

والشرقُ عكس الغرب أحياناً

وشرقُ الغرب أحياناً

وصورتُه وسلعته...

أرى مدناً تتوج فاتحيها

وتصدر الشهداء كي تستورد الويسكي

وأحدثَ منجزات الجنس والتعذيب....

هل مر المحارب من هنا

كقذيفة في الحرب؟

هل كسرتْ شظاياه كؤوس الشاي في المقهى؟

وينتقل في هذه البنية الممتدة إلى عرض رؤيته وإبداء تعليقه على أنواع يراها من المدن، فيقول:

أرى مدناً تعلقُ عاشقيها

فوق أغصان الحديد

وتشرد الأسماء عند الفجر...

... عند الفجر يأتي سادن الصنَم الوحيد

ماذا نودع غير هذا السجن؟

ماذا يخسر السجناء؟

١٥. بنية المغادرة أو البنية الفجرية، وفيها يوجه أنظاره نحو الغد إلى فجر الحرية، ويأخذ في الانسحاب من هذا الواقع الأليم وينطلق نحو المستقبل والحياة، ولذلك يبدأ البنية النصية بـ

نمشي نحو أغنية بعيدة

نمشي إلى الحرية الأولى

فنلمس فتنة الدنيا لأول مرةً في العمر..

هذا الفجر أزرقُ

والهواء يرى ويؤكلُ مثل حب التين

نصعد

واحداً

وثلاثةً

مائةً

وألفا

باسم شعب نائم في هذه الساعات

عند الفجر عند الفجر، نختتم القصيدة

ونرتب الفوضى على درجات هذا الفجر

بوركت الحياةُ

وبورك الأحياء

فوق الأرض

لا تحت الطغاة

ويجعلها تولّد أغنيةً:

تحيا الحياة!

تحيا الحياة!

وهي بنية واضحة غاية الوضوح، فهو فيها يغادر، فقال: نمشي، وبعيدا عن معاني الموت والدمار، ولذلك قال: نحو أغنية بعيدة، هو يترك حالة اليأس إلى (الحرية الأولى)، ... ويختم حالة البكاء الأولى والفوضى التين انعكستا على النص الشعري ويكثف معاني الحياة، فيقول:

عند الفجر عند الفجر، نختتم القصيدة

ونرتب الفوضى على درجات هذا الفجر

بوركت الحياةُ

وبورك الأحياء

فوق الأرض

لا تحت الطغاة

تحيا الحياة!

تحيا الحياة!

١٦. بنية الغناء للحياة، وهي يطلقها من رحم البنية الفجرية، وهي غناء علـى نـسق الوصـلة النغمة المصاحبة (بيروت خيمتنا ...)، وهذه البنية هي:

(تحيا الحياة!

تحيا الحياة!)

١٧. بنية مفارقة، وهي بينة لا تتسق في سياقها السابق ولا اللاحق، وفيها يطلق عبارة:

قمر على بعلبك

ودم على بيروتْ

يا حلُو من صبك

فرساً من الياقوتْ!

قل لي، ومن كبك

نهرين في تابوتْ!

يا ليت لي قلبك

لأموت حين أموتْ

ولكن هذه البنية تمثل سياقاً غنائياً وضعه الشاعر بعد أغنية الحياة، فجعلها تنسجم مع ما قبلها وما بعدها وهو أن الحياة مع القمر والموت مع الدم، وهما متقابلان بين بيروت وبعلبك، وعبارات الغزل:

(**يا حلُو من صبك**

فرساً من الياقوتْ!)

في مقابل أنهار الموت:

(**قل لي، ومن كبك**

نهرين في تابوتْ!)

ويواصل:

(**يا ليت لي قلبك**) وهو رمز الحياة

مقابل:

(**لأموت حين أموتْ**) وهو الموت

لأموت حين أموتْ

.... من مبنى بلا معنى إلى معنى بلا مبنى وجدنا الحرب...

وهي بنية مكررة ستأتي لاحقاً. وفي البنية المفارقة تبدأ مرحلة جديدة في النص وهي المقطع الثالث.

(المقطع الثالث)

١٨. البنية الحوارية الممتدة، وفيها يبدأ الشاعر بطرح الأسئلة وفتح باب الحوار ويتحـول مـن الشاعر الراوي إلى الشاعر المحاور ويضع المتلقين أمام تمرد بنيوي، ويعمد إلـى الحـوارات المكثفة لتقديم كثير من المعلومات واختصار الخطاب الشعري، ولذلك تجـد أن هـذا الحـوار المطول يصبح مكثفاً حتى يقوم ينهض بالمهمات المطلوبة ويحقق الغايات المرجوة.

ولذلك نجده يكرر في هذه البنية مجموعة من الأسئلة المتتابعة قبل أن يـدخل شخـصاً محاوراً إلى النص، فيسأل سؤالاً:

هل بيروتُ مرآة لنكسرها وندخل في الشظايا

أم مرايا نحن يكسرنا الهواء؟

وينادي على الشخص الذي يستدعيه للحوار، وهو جندي، فيخاطبه:

تعال يا جندي حدثني عن الشرطي

ثم يبدأ بطرح الأسئلة المتتابعة عليه:

هل أوصلتَ أزهاري إلى الشُباك؟

هل بلغتَ صمتي للذين أحبهم ولأول الشهداء؟

هل قتلاك ماتوا فيك من أجلي وأجل البحر...

أم هجموا علي وجردوني من يد امرأة

تُعد الشاي لي والنّاي للمتحاربين؟

وهل تغيرت الكنيسةُ بعدما خلعوا على المطران زياً عسكرياً؟

أم تغيرت الفريسةُ؟

هل تغيرت الكنيسةُ

أم تغيرنا؟

ثم يعود للوصف فيقول:

شوارع حولنا تلتف...

ويعود لمخاطبة الجندي المحاور الذي استدعاه، فيطلب منه:

خذ بيروت من بيروت، وزعها على المدن

فيبادر بإعطاء الجواب:

النتيجةُ: حانةٌ للهو

.... نمشي بين قنبلتين

ويجعل من الجندي المحاور متلقياً للسؤال والجواب، ثم يأخذ في متابعة الأسئلة المكثفـة علـى محاورة ويلقي عليه مجموعة أسئلة ويجري الإجابة عنها على لسان محاوره:

- **هل نعتاد هذا الموت؟**
- **نعتاد الحياة وشهوةً لا تنتهي**
- **هل تعرف القتلى جميعاً؟**
- **أعرف العشاق من نظراتهم**
- **وأرى عليها القاتلات الراضيات بسحرهن وكيدهن**
- **.... وننحني لتمر قنبلةٌ؟**
- **نتابع ذكريات الحرب في أيامها الأولى**
- **تُرى، ذهبتْ قصيدتُنا سدى؟)**

ويستمر هذا الحوار بهذه الطريقة إلى أن يجعل الحوار يتوقف لحظة بسبب مرور قنبلة

(.... وتمر قنبلةُ، فندخل حانةً في فندق الكمودور)

فيواصل الشاعر على محاورة السؤال:

(هل تعرف القتلى جميعاً؟) مرة أخرى،

فيجيبه: حديث قائلاً:

يعجبني كثيراً صمتُ رامبو

أو رسائله التي نطقتْ بها إفريقيا

- **وخسرتُ كافافي**

فيتحول المحاور إلى سائل يسأل الشاعر فيجيبه:

(قال لي: لا تترك الإسكندرية باحثا عن غيرها ...)

ثم يحول الحوار ما بين الشاعر والجندي إلى كافافي المستدعي بالحوار ذاته، فيسأله الأسئلة ذاتها:

(ماذا ترى في الأفق؟)

فيجيبه:

- **أرى آفقاً آخر**

فيسأله:

- هل تعرف القتلى جميعاً؟

فجيبه:

والذين سيولدون...

سيولدون

تحت الشجر

وسيولدون

تحت المطر

وسيولدون

من الحجر

وسيولدون

من الشظايا

يولدون

من المرايا

يولدون

من الزوايا

وسيولدون

من الهزائم

يولدون

من الخواتم

يولدون

من البراعم

وسيولدون

من البداية

يولدون

من الحكاية

يولدون

بلا نهايةْ

وسيولدون، ويكبرون، ويقتلون

ويولادون، ويولادون، ويولادون

١٩. بنية بيروت والمفاهيم، وهي بنية تبدأ بطلب من الشاعر الواصف الراوي المتسائل المحاور السائل) للإجابة عن علاقة بيروت بمصطلحات (بحر وحرب وحبر وربح)، بأسلوب الطلب:

فسر ما يلي: بيروت (بحر ـ حرب ـ حبر ـ ربح)

وفي هذه البنية يغيب الحوار الذي كان سائد ويعود الأمر للوصف وتتابع الرصف، فيأخذ الشاعر دور الطالب للتفسير والمجيب عنه، وتمتد الإجابات التفصيلية إلى أن يضع تعريفات لكل واحد من المصطلحات، ثم يتبعها بتعريفات لبيروت منفصلة عن المصطلحات السابقة، ليرسم من خلال هذه التعريفات صوراً أخرى لبيروت، وهذه لتمتد:

البحر: أبيض أورصاصي وفي إبريل أخضر ،

أزرق، لكنه يحمر في كل الشهور إذا غضب

والبحر: مال على دمي

ليكون صورة من أحب

الحرب: تهدم مسرحيتنا لتلعب دون نص أوكتاب

والحرب: ذاكرة البدائيين والمتحضرين

والحرب: أولها دماء

الحرب: آخرها هواء

والحرب: تثقب ظلّنا لتمر من باب لباب

الحبر: للفصحى وللضباط والمتفرجين على أغانينا

وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين

الحبر: نمل أسود، أوسيد

والحبر: برزخنا الأمين

والربح: مشتق من الحرب التي تنتهي

منذ ارتدت أرواحنا المحراث

منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء

حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي إفريقيا!

والربح: يحكمنا

يشردنا عن الأدوات والكلمات

يسرق لحمنا

ويبيعه

بيروت أسواق على البحر

اقتصاد يهدم الإنتاج

كي يبني المطاعم والفنادق...

دولة في شارع أوشقّة

مقهى يدور كزهرة العباد نحوالشمس

وصف للرحيل وللجمال الحر

فردوس الدقائق

مقعد في ريش عصفور

جبال تنحني للبحر

بحر صاعدة نحوالجبال

غزالة مذبوحة بجناح دوري

وشعب لا يحب الظل

بيروت_ الشوارع في سفن

بيروت_ ميناء لتجميع المدن

دارت علينا واستدارت .أدبرت واستدبرت

هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت؟

هندسة تلائم شهوة الفئة الجديدة

طُحلُب الأيام بين المد والجزر

النفايات التي طارت من الطبقات نحوالعرش...

هندسة التحلّل والتشكّل

واختلاط السائرين على الرصيف عشية الزلزال...

دارت واستدارت

هندسيتها خطوط العالم الآتي إلى السوق الجديدة

يشترى ويباع. يعلوثم يهبط مثل أسعار الدولار

وأونصة الذهب التي تعلووتهبط وفق أسعار الدم الشرقي

لا... بيروت بوصلة المحارب...

بيروت بوصلة المحارب..

هنا ينتهي هذا المقطع بهذه البنية، ويتوقف تتابع الكلام برهة، ثم يواصل بالبنية التالية.

٢٠. بنية مواصلة السرد، وهي بنية يقطع فيها حديثه عن بيروت ويعود فيها للسرد في شكل مشهداً حركياً يجعل نفسه مصطحباً أولاداً نحو البحر فيمرون بأقسام بيروت ويسمعون صوت فيروز ثم ينهي هذه البنية، وينتقل إلى بنية قصيرة جداً يعرف فيها لبنان:

نأخذ الأولاد نحوالبحر كي يثقوا بنا...

ماك هوالماك الجديد...

وصوت فيروز الموزع بالتساوي بين طائفتين

يرشدنا إلى ما يجعل الأعداء عائلة

٢١. بنية تصوير لبنان، وهي بنية قصيرة جداً يقول فيها:

ولبنان انتظار بين مرحلتين من تاريخنا الدموي

وهي بنية تابعة تركيبياً للبنية التي عرفت المفاهيم المحيطة ببيروت.

٢٢. البينة الحوارية الأخيرة، وهي بنية يعود فيها الشاعر إلى أسلوب الحوار المطول ليتفرغ فيه كل الجدليات التي تدور في ذهنه، ويجري الحوار بينه وبين (رفيق) استدعاه خصيصاً لهذه الغاية، يقضي مع هذا الرفيق ليلته فيتحاوران ثم يختلفان في النهاية حول تفسير المفاهيم، وتنتهي هذه البنية بـ (سأقتلك):

_هل ضاق الطريق

ومن خطاك الدرب يبدأ يا رفيق ؟

_محاصر بالبحر والكتب المقدسة

_انتهينا؟

_لا. سنصمد مثل آثار القدامى

مثل جمجمة على الأيام نصمد

كالهواء ونظرة الشهداء نصمد...

يخاطان الليل بالمتراس. ينتظران ما لا يعرفان

يخبئان العالم العربي في مزق تسمى وحدة...

يتقاسمان الليل:

_ليلى لا تصدقني

ولكني أصدق حلمتيها حين تنتفضان...

أغرتني بمشيتها الرشيقة:

أيطلا ظبي ،وساق غزالة، وجناح شحرور، وومضة شمعدان

كلّما عانقتها طلبت رصاصا طائشا

_ماك هوالماك الجديد

إلى متى نلهوبهذا الموت ؟

_لا أدري، ولكنّا سنحرس شاعرا في المهرجان

_لأي حزب ننتمي ؟

_حزب الدفاع عن البنوك الأجنبية واقتحام البرلمان

_إلى متى تتكاثر الأحزاب، والطبقات قلّت يا رفيق الليل؟

_لا أدري ،

ولكن ربما أقضي عليك، وربما تقضي علي

إذا اختلفنا حول تفسير الأنوثة...

_إنها الجمر الذي يأتي من الساقين

يحرقنا

_هي الصدر الذي يتنفّس الأمواج

يغرقنا

_هي العينان حين تضيعان بداية الدنيا

_هي العنق الذي يشرب

_هي الشفتان حين تناديان الكوكب المالح

_هي الغامض

هي الواضح

_سأقتلك.

ويضيف إليها الشاعر عبارة على لسان الراوي المختفي وهي عبارة:

(المسدس جاهز. ماك هو الماك. المسدس جاهز):

لتنتهي بذلك الحوارات، وينتهي هذا المقطع.

٢٣. بنية الخراب، وهي بنية يصور فيها بيروت على أنها خراب وفوضى ولا نظام، ولذلك يجعل هذه البنية فوضى مبعثرة، فيقول فيها: **بيروت شكل الشكل**

هندسة الخراب...

الأربعاء .السبت .بائعة الخواتم

حاجز التفتيش. صياد. غنائم

لغة وفوضى. ليلة الإثنين .

قد صعدوا السلالم

وتناولوا أرزاقهم. من ليس منّا

فهومن عرب وعاربة .سوالم

يوم الثلاثاء. الخميس. الأربعاء.

وتأبطوا تسعين جيتارا وغنّوا

حول مائدة الشواء الآدمي

ومن هذه البنية، وتحديداً من كلمة (غنّوا) مهد المجال أمام البنية الغنائية المكررة (بنية الغنـاء للحياة).

٢٤. بنية الغناء للحياة، وهي بنية مكررة تبدأ الغناء الذي يتطاول من الآن بمجموعة من الني الغنائية التي سبق مرورها في النص، وهي:

قمر على بعلبك

ودم على بيروت

يا حلو، من صبك

فرسا من الياقوت

قل لي، ومن كبك

نهرين في تابوت

يا ليت لي قلبك

لأموت حين أموت...

٢٥. بنية التغني بحرق المراكب، وهي بنية غنائية ستكرر كلما سمح البناء النصي بذلك، وهـي متصلة بنية الغناء السابقة، أما هذه البنية فهي:

... أحرقنا مراكبنا، وعلقنا كواكبنا على الأسوار

٢٦. بنية الإعلان عن المصير والغاية، وهي بنية تتكرر ويعلن فيها الـشاعر موقفـه ورؤيتـه وهي: **(نحن الواقفين على خطوط النار)**

ويجعل منها مفتاحاً جديداً من مفاتيح الغناء، ليواصل مقاطع أغنية الحياة:

بيروت تفّاحة

والقلب لا يضحك

وحصارنا واحة

في عالم يهلك

سنرقّص الساحة

ونزوج الليلك

وفي هذه البنية يصل الكلام بسياق الغناء ويضمنه رسائل المتلق بعيد، ولذلك فهي تمتد وتتطاول لتشمل جميع الرسائل التي يريد الشاعر إيصالها، وهي البنية المركزية في النص الشعري والتي تمثل بؤرة النص الدلالية، ولذلك فإن الشاعر يلخص فيها مجمل المحاور النصية، فيرسم صورة (بيروت تفاحة)، ويعبر عن الألم (القلب لا يضحك)، ويستشرف الأمل (وحصارنا واحة في عالم يهلك)، ويغني للمستقبل (سنرقص الساحة)، ويبشر بلم الشمل (نزوج الليلك).

ثم يأخذ في هذه البينة ببث رسائل مباشرة لمتلق مفترض، يعرض فيها لثلاث مراحل، الأولى يبين عمق الاتصال التاريخي مع هذه الأرض، وفي الثانية يبين ماذا سيكون ويقدم النصائح، وفي الثالثة يؤكد فيها على الثبات على الموقف، فهذه البنية تمتد: من (نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي: بيروت ... إلى ... سمات الحمل):

نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي:

بيروت تفّاحة

والقلب لا يضحك

وحصارنا واحة

في عالم يهلك

سنرقّص الساحة

ونزوج الليلك

أحرقنا مراكبنا. وعلّقنا كواكبنا على الأسوار

لم نبحث عن الأجداد في شجر الخرائط

لم نسافر خارج الخبز النقي وثوبنا الطيني

لم نرسل إلى صدف البحيرات القديمة صورة الآباء

لم نولد لتسأل: كيف تم الانتقال الفذّ مما ليس عضويا

إلى العضوي؟

لم نولد لتسأل...

لم نولد لتسأل...

قد ولدنا كيفما اتفق

انتشرنا كالنمال على الحصيرة

ثم أصبحنا خيولا تسحب العربات...

نحن الواقفين على خطوط النار

أحرقنا زوارقنا، وعانقنا بنادقنا

سنوقظ هذه الأرض التي استندت إلى دمنا

سنوقظها، ونخرج من خلاياها ضحايانا

سنغسل شعرهم بدموعنا البيضاء

نسكب فوق أيديهم حليب الروح كي يستيقظوا

ونرش فوق جفونهم أصواتنا:

قوموا ارجعوا للبيت يا أحبابنا

عودوا إلى الريح التي اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعنا

عودوا إلى البحر الذي لا يذكر الموتى ولا الأحياء

عودوا مرة أخرى

فلم نذهب وراء خطاكم عبثا

مراكبنا هنا احترقت

وليس سواكم أرض ندافع عن تعرجها وحنطتها

سندفع عنكم النسيان، نحميكم

بأسلحة صككمناها لكم من عظم أيديكم

نسيجكم بجمجمة لكم

وبركة زلقت

فليس سواكم أرضا نسمر فوقها أقدامنا...

عودوا لنحميكم...

"ولوأنّا على حجر ذبحنا "

لن نغادر ساحة الصمت التي سوت أياديكم

سنفديها ونفديكم

مراكبنا هنا احترقت

وخيمنا على الريح التي اختنقت هنا فيكم

واوصعدت جيوش الأرض هذا الحائط البشري

لن نرتد عن جغرافيا دمكم.

مراكبنا هنا احترقت

ومنكم... من ذراع لن تعانقنا

سنبني جسرنا فيكم

شوتنا الشمس

أدمتنا عظام صدوركم

حفت مفاصلنا منافيكم

"ولوأنّا على حجر ذبحنا"

لن نقول" نعم"

فمن دمنا إلى دمنا حدود الأرض

من دمنا إلى دمنا

سماء عيونكم وحقول أيديكم

نناديكم

فيرتد الصدى بلادا

نناديكم

فيرتد الصدى جسدا

من الأسمنت

نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي:

لن نترك الخندق

حتى يمر الليل

بيروت للمطلق

وعيوننا للرمل

في البدء لم نخلق

في البدء كان القول

والآن في الخندق

ظهرت سمات الحمل

٢٧. البنية الأخيرة، وهي الصورة التكملية للبنية الأولى والباب الخلفي لهذا النص، فمن الأولى دخل ومن الأخيرة يخرج، ولذلك فإنه يبدأ بإعادة أول صورة (تفاحة) ثم يزيد عليها عشرين صورة جديدة، ويختم النص الشعري:

تفّاحة في البحر، إمرأة، الدم المعجون بالأقواس ،

شطرنج الكلام،

بقية الروح ،استغاثات الندى ،

قمر تحطّم فوق مصطبة الظلام

بيروت، والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم سنحمله. ونحمله متى شئنا. نعلّقه على أعناقنا

بيروت زنبقة الحطام

وقبلة أولى. مديح الزنزلخت .معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام

قصيدة الحجر. ارتطام بين قبرتين تختبئان في صدر...

سماء مرة جلست على حجر تفكّر ،

وردة مسموعة بيروت. صوت فاصل بين الضحية والحسام .

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا

ثم... نام ..

ثم... نام ..

ثم... نام !!

المبحث الثالث: "نحو النص الشعري" ووصف البنية الزمانية وعلاقات التماسك النصي

ينتظم هذا النص الشعري فضاءات متعددة، وهو يسير في حراك انفعالي ومدى دلالي متنوع، ويتضمن قائمة عريضة من أنماط التكوين النصي، وهو يستخدم أدوات طارئة على الشعر العربي القديم، وهو يجمع بين الفني والإعلامي، ويعتمد على قدرة المتلقي على التحليل والتأويل، ورغبته في استكناه العمق الدلالي لظاهرة السطحي ومنتجة اللفظي، وتمر عمليته الإبداعية بمجموعة من المراحل جامعةً بين التحول والثبات.

وهو نص متحرر من التسلسل الذهني والعادات الشعرية الراتبة، وتقف وراء تكوينه مجموعة من المرجعيات الفنية، فالمتلقي للنص يكتشف أثناء معايشته له أن ثمة أموراً ووسائل يجب عليه أن يستحضرها، دون أن يرسم صورة ذهنية لنمط الخطاب الشعري قبل أن يختمه قراءة ومساءلة، فهو لا يحتفظ بنموذج محدد أو معيارية واضحة فيما يتعلق بدلالات الألفاظ وحركية الإبداع الشعري، فهو يشكل ثيمات فنية تشكل مرتكزات بنيوية للنص الشعري، ويصنع خزاناً زاخراً بالعلامات والعلاقات الدلالية المؤجلة.

والرؤية الشعرية تتردد في عرض ذاتها تردداً منتظماً، فهي تطلق سهام الإبصار نحو المكان وتجعل منه مركزاً لإنتاج الدلالة، ثم تندمج في الزمان وتتسلّط على لحظة مكانية فاعلة في الزمان، وتغيب حضورها وتستدعي احتمالات غيابها، ثم تلجأ إلى السرد الوصفي وتمزجه بتساؤلات خطابية، وتراوح بين الحوار الداخلي والتسآل الخارجي، فيتمخض عن ذلك انشطار الخطاب الشعري بين شاعر راوٍ وشاعر محاور أو شاعر واصف أو شاعر متغنٍ.

فانفتاح الشعر الحديث على تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى يجعل توظيفها في الصياغة الشعرية تتدفق تدفقاً غير منضبط، وهذا يعرض النسيج النصي لمزيد من الخضوع للمعايير النقدية التي تتضافر عليه.

ولعل تقابل هذه المعايير وتزاحمها على النص الشعري الحديث، يحمل إليه في ثناياه غيبوبة الوعي بمكامن الإبداع الشعري والقدرة على إظهار تجلياته، كما أنه يبعثر الموقف الفني وأبعاده الإبلاغية الماثلة في الصياغة الشعرية.

ولا يستطيع الناظر لهذا النص الشعري المعالج، أن يلج إلى فضائية الغائم دون أن يتخيل الزمن النفساني الذي يتنقل عبره الشاعر، إذ إن التركيب الميكانيكي للزمن لا يسمح بفهم لتركيب الزمني المعطى أو احتوائه.

فتحولات الزمن الشعري، وانكسار الفاصل العلني بين الزمان والمكان، وصراع الأجناس الأدبية في النص يقود إلى حالة من الضياع الاتساقي على مستوى التركيب النصي، مما يدفع بالناظر فيه إلى إحدى طريقين؛ الأولى: أن يحاول أن يجد عناصر انسجام تأويلية يعوض بها الانكسار الاتّساقي، وذلك اعتماداً على معرفته بالواقع والعوالم المحيطة بالنص، والثانية: أن يعيد تشكيل النص الشعري تجميعياً، ولو لغايات الدرس، فيجعل كل بنات جنس في دائرة واحدة لعله يهتدي إلى واحدة من البني العميقة التي يمثّلها هذا الظاهر النصي.

إن لحالة التشتت التي يحياها الشاعر - واقعاً - أثراً في تشكيل نظامه النصي، إذا انعكست في نصه الشعري بوسائل متعددة، ولكنه استطاع أن يتحكم في مسافة التوصيل ولحظتها بين أطراف الخطاب الشعري المتعددة في نصه، أي ما بين الشاعر والقارئ والمتلقي، فهو يجعل المقطع الأول من مقاطع النص يتوزع في المراحل التالية:

الأولى: مرحلة التقاط الصور المتتابعة للمكان المرثي بيروت، وفيها يجعل المتلقي يغرق في مجموعة من الصور المتنوعة والمتعددة والمتناثرة، فهو لا يبدأ البناء النصي بجمل اسمية كاملة ومتراكبة بطريقة تقليدية، وإنما يجعلها تتابع دون رابط نحوي ظاهر، ويحذف المبتدأ من المقدمة ويستغني عنه بالسياق النصي الذي تفيده لفظه بيروت بعد الصورة الثالثة، فهو يقول:

تفاحةٌ للبحر، نرجسةٌ الرخام،

فراشةٌ حجريةٌ بيروتُ. شكل الروح في المرآة،

وصفُ المرأة الأولى ورائحة الغمام

بيروتُ من تَعب ومن ذَهب، وأندلس وشام

فضةٌ، زبد وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاةُ سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروتُ

وأصل التركيب: (بيروت تفاحة للبحر، ونرجسة الرخام، ...) أو (هي تفاحة ...، ونرجسة ...).

الثانية: مرحلة السرد وظهور الراوي الشاعر، وهي التي يبدأ فيها (لم أسمع دمي من قبل ...) فيعتمد على ظهور الراوي وابتدائه بالسرد في ربطها بالمرحلة السابقة، وهو رابط سياقي انسجامي، ويربطها بما بعدها اعتماداً على سياق الحكي والسرد وتتابع الوصف وعلى السياق التكراري للفظة (بيروت).

وفي السياق الداخلي للسطور الشعرية فإنه يعتمد على تتابع النسق وترك المجال للمتلقي لملء الفراغ الناشئ عن عدم وضع روابط مباشرة، فبعد أن قال في نهاية المرحلة الأولى: (تشرد نجمة بيني وبين حبتي بيروت) اتبعها لسطر الشعري:

لم أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام...

ثم أتبعه بـ

(من مطر على البحر اكتشفنا الاسم)

وتابعه بـ

من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب

ثم :

كأننا أسلافُنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت...

وهذه جميعاً ليس بينها حرف عطف أو أسلوب ربط نحوي معروف، ولكنه قوي تماسكها من خلال توحيد الإحالة الضميرية بين ضمير المتكلم المفرد في (دمي) وضمير المتكلم الجمعي في (اكتشفنا)، فكلاهما يحيل إلى المتكلم، مما يجعل سياق الحكي متصلاً.

وبعد ذلك ربط السطر الشعري (**من مطر بنينا كوخنا**...) بما قبله بنفس الطريقة ولكنه ربطه بما بعده بالواو التي تحتمل أن تكون واو الحال (**من مطرنبنينا كوخنا والريح لا تجري فلا نجري**) فارتبطت جملة (**الريح لا تجري...**) بما قبلها بالواو ومهدت الطريق لربطها بالسطر الشعري اللاحق (**كأن الريح مسمار على الصلصال**) فتكرر كلمة (**الريح ربطها بما قبلها**).

ثم يجعل من تاء المضارعة في (**تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير**) رابطاً أساسياً بما قبلها، إذ إنها توحي بعودة فاعلها (الضمير) على ما قبلها، فارتبطتا؛ ثم يعتمد على التطابق الإحالي، الضمير في الربط بين (**قبونا، وفننام**) وبين الجملة التي تليها:

كأننا كنا نغني خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

كما يعتمد على الكلمات الموجيه بغيرها في توليد الجمل وترابطها فيما بينها، فهو يستخدم لفظة (**نغني**) لتقوم مقام (**نقول**)، فيرتبط القول على هذه الشاكلة، فهو سيعمد إلى (**ننشد**) في المرة الثانية التي يكرر فيها هذه الجملة الغنائية، ولكن ربطة لـ (**ننشد**) بما قبلها هنا يختلف عن ربط نغني بما قبلها، فـ (**نغني**) ربطت بما قبلها ربطاً نحوياً فهي جملة الخبر:

كنّا نغني خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا.

أما في حالة (ننشد) فلا رابط نحوياً بينهما فهي جاءت بعد:

ولم نعثر على شيء يدلّ على هويتنا

سوى دمنا الذي يتسلق الجدران...

خلسةً نُنشد:

بيروتُ خيمتُنا

بيروتُ نَجمتُنا

فهو قد اعتمد في ربطه على السياق النصي الذي يسمح بذلك فهي بنية مكررة وأصبحت مألوفة ومعروفة، ... ويسير على هذا النمط معتمداً على توالي المتشابهات وعلى التطابق الضميري في الربط في ثنايا هذه المرحلة، فمثلاً توالي إلى المتشابهات كما فعل في قوله:

(**تفاحة للبحر، نرجسة الرخام، فراشة حجرية ...**) فـ (**تفاحة ونرجسة وفراشة**) تتشابه في بنيتها الصرفية وفي وجودها النحوي، وكقوله: من تعب، ومن ذهب، ومن مطر، من طعم ... والتشابه بين: (**كأننا أسلافنا) و(كأن الريح ...) و(كأننا كنّا ...)**، والتشابه بين قوله:

(نغني خلسة)

و(ننشد خلسة).

ويؤدي عنصر التكرار الذي يملأ النص ويظهر في هذه المرحلة عاملاً أساسياً من عناصر الترابط النصي والاتساق التركيبي وملء الفراغات التي يحدثها غياب عناصر الربط النحوية التقليدية، وملامح التكرار في هذه المرحلة تتوزع ما بين تكرار معجمي مفرد مثل: (البحر/ ثلاث مرات، بيروت/ اثنتا عشرة مرة، مطر/ مرتين، الريح/ مرتين، القبو/ مرتين، شكل/ مرتين)، وتكرار مقطعي، مثل (من تعب/ من ذهب/ من مطر (مرتين/ من قبل/ من قصيدتها/ من كلام الناس) وتكرار تركيبي كامل، مثل (نغني/ ننشد خلسة: بيروت خيمتنا بيروت نجمتنا (تكرر هذا التركيب كاملاً ثلاث مرات في هذه المرحلة فقط) و(سبايا نحن في هذا الزمان الرخو) وقد تكررت مرتين، نأتي إلى بيروت وتكررت مرتين.

وقد تكررت بعض التراكيب على شكل توازٍ تركيبي وجاءت على النحو التالي:

١. توازي تركيب الإضافة مثل: نرجسة الرخام// شكل الروح// وصف المرأة// رائحة الغمام// وصايا الأرض// وفاة سنبلة// تشرد نجمة// طعم الخريف// برتقال القادمين// شكل الظل.

٢. توازٍ تركيبي على مستوى الجمل مثل:

ومن مطر على البحر ...// من طعم الخريف ...

ومن ملك على عرش// إلى ملك على نعش

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا// لم نعثر على ما يجعل السجان ودياً

ولم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا// لم نعثر على شيء يدل على شيء سوى دفنا

وأجمل من قصيدتها// أسهل من كلام الناس

وبيروت شكل الروح// بيروت شكل الظلّ

المرحلة الثالثة: وهي المرحلة التي تأخذ فيها ذات الشاعر بالبروز أكثر، ويبدأ منها أول ملامح الحوار من خلال التساؤل، فينهض الشاعر بسؤال تلتحم فيه (نحن) الواصفة والساردة مع (نحن) المتسائلة، وهو يصل هذا السؤال الذي يمثل فاتحة هذه المرحلة بالاعتماد على توالي الجمل الفعلية وعلى تتابع التطابق الإحالي الضميري (نا)، وعلى إحالة الضمير (ها) على بيروت، وتكرر لفظه (البحر)، ويصل هذا السؤال:

(هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا؟) بالسطر الشعري الذي يليه: (**جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى نفتشُ عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب...**)

ويتتابع النسق (تمددنا / جئنا)، وتوالي التطابق الإحالي الضميري في كلمة من الكلمات (تمددنا، لنقيس، أجسادنا، جئنا، أسمائنا، نفتش).

ويتخذ الشاعر من تعبر (وعاء القلب) أساساً لتكوين بنية شجى غنائية بعدها، تتصل بها من خلال السياق المعجمي، فيقول: (**سال القلب سال**) ثم يتبعها بتساؤل يشبه التساؤل الأول ويتصل به بالتوازي التركيبي وتتابع السياق ليقول:

(**وهل تمددنا على الأطلال كي نَزن الشمال بقامة الأغلال؟**)

ويستغل هذا التتابع الموسيقي النسقي ليولد بنية شجي ثانية متصلة بهذا التساؤل ومتصلة للبينة الشجى الأولى، فيقول: (مال الظل مال علي كسرني وبعثرني)، ويلاحظ أنه يستغل المصاحبة المعجمية التي يستدعيها الفعل (مالَ)، إذا عادة ما يقال: (مال علي) فيقولها، ويتبعها بـ (كسرني وبعثرني) وهي إلحاق بالفعل ومصاحبة المعجمي وعطف لصيغة (بعثرني) على (كسرني)؛ ثم يعطف (طال الظلّ طال) على بنيتي الشجى السابقتين معتمداً على التوازي التركيبي والتشاكل الصوتي، وينطلق من علاقة الظل بالشجر ليصل بنية الشجى الأخيرة بـ:

ليسرو الشجر الذي يسرو ليحملنا من الأعناق

عنقوداً من القتلى بلا سبب...

ولا يهمل الشاعر نسقيه السرد التي أسسها ولا كينونة (جئنا) التي أودها، فيعود لها ويقول:

وجئنا من بلاد لا بلاد لها

وجئنا من يد الفصحى ومن تَعب...

رابطاً بين (**جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى**) وبين هاتين الجملتين بتتابع والسياق والتوازي التركيبي وتكرار الألفاظ، ثم يجعل من دلالات (بلاد) التي كررها خيطاً ينسل لينظم الجملة اللاحقة والتي تتحدث عن (الأرض) أي البلاد، فيكون جملة أسمية مرتبطة بما قبلها بحكم هذا التوالد الدلالي للمفردات، وبالمحافظة على تتابع التطابق الإحالي الضميري.

ومن خلال هذا التناوب بين الوصف والسرد والسؤال يجد الشاعر من خلاً للمخاطبة، فيخاطب (بيروت):

فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروتُ!

أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذةً من اللهب

وأعطينا جداراً كي نُعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكةً

لبيع النفط... والعربِ

وأعطينا جداراً واحداً

فهو يربط هذه المخاطبات بما قبلها بالفاء ربطاً نحوياً، ويربطها فيما بينها بالتكرار وبالواو، ويجعلها أداة لإنتاج وصف جديد على البينة الغنائية التي تكررت في المرحلة الأولى والثانية، وهذا الوصف هو الأخيرة الذي يشاكل صوتياً كلمة الجزيرة، لتصبح البنية الغنائية:

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة

وتكون هذه المرة التي تذكر فيها هذه البينة هي المرة الأخيرة، لتكون هذه البنية خاتمة هذه المرحلة وخاتمة المقطع الأول.

ونلاحظ أن البنية الزمانية في هذا المقطع قد انحازت إلى الماضي على اختلاف تقنيات التكوين النصي، ففي الوصف والسرد طغت الأزمان الماضية: (لم أسمع، أسلمنا الغزاة، فما جئنا، كدنا، انقض، فوزعنا، لم نعثر، سال القلب سال، مال الظلّ مال، جئنا من بلاد، جئنا من يد) وفي السؤال أيضاً:

هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا ؟

وهل تمددنا على الأطلال كي نَزِن الشمال بقامة الأغلال؟

وقد داخل المضارع الماضي في الوصف فظهر في:

(... دمي نطق باسم عاشقة **تنام** ... **وتنام**، كأننا أسلافنا **نأتي** ...، الريح لا **تجري** فلا **تجري**، كأن الريح ... **تحفر** قبونا فننام ...، كنا **نغنّي** خلسة ...، فما كدنا **نعض** الأرض ...، لم **نعثر**

على ما **يجعل** السلطان ...، على شيء **يدل** .... سوى الذي **يتسلق** ...، ونافذة **تطلّ** على...، **يسرقنا** جميعاً شارع وموشح...، **نفتشُ** عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلبِ...، خراب هذه الأرض التي **تمتد** من قصر الأمير إلى زنازيننا...، وهي تفيد التجدد والاستمرارية والاستقبال؛ ودلالتها الزمنية متسعة اتساعا كبيراً.

واعتمد الشاعر على المضارع في الجملة التعليلية التي تفسر سبب الحدث فربطها بكي وباللام ، كقوله:

هل تمددنا على صفصافها **لنقيس** أجساداً محاها البحر عن أجسادنا..

وهل تمددنا على الأطلال **كي نَزِن** الشمال بقامة الأغلال؟

ليسرو الشجر الذي يسرو **ليحملنا** من الأعناق...

وأعطينا جداراً واحداً **لنصيح** في شبه الجزيرةْ

وأريد أن أمشي **لأمشي** ثم أسقطَ في الطريق...

أعطينا جداراً **كي نرى** أفقاً ونافذةً من اللهب

وأعطينا جداراً **كي نُعلق** فوقه سدوم ...

أما استخدام فعل الأمر في الجملة الطلبية فقد لجأ إليه في نهاية هذه المرحلة عندما خاب بيروت:

فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروتُ!

أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذةً من اللهب

وأعطينا جداراً كي نُعلق فوقه سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكةً

لبيع النفط... والعربِ

وأعطينا جداراً واحداً

واستخدامه للأفعال على كثرتها وتنوعها بهذا الشكل يضفي حركة وحيوية وديناميكية على النص الشعري؛ فهو يجعله حيويا متجددا متحركا وليس ساكنا هامدا.

الخاتمة

للنص الشعري مركز فكري ونظام يوحد مكوناته وعلاقاته الدلالية، ويمثل الموجه الحقيقي لمحاور النص وحركة انتظامها في الاتجاهين الأفقي والعمودي؛ ولكن لا يستطيع هذا المركز أن يتحكم في إنتاج النص وتنظيمه العضوي، أو أن يقرر ماهية العناصر الفاعلة في نظام علاقاته التركيبية، وإنّما يحد من توالدية النص وامتداداتها اللاشعورية، فيجعل من تكوينه المظهري وعمقه الدلالي كياناً متجانساً وسلسلة متماسكة.

وهذا التجانس والتماسك لا يقوم في النص الشعري إلا إذا ربطت بين وحداته علاقات اتساق داخلية مرتبطة بسياق تواصلي معين ذي موضوع ما، وغرض محدد، وهذه العلاقات تخضع للمعارف التي يستلزمها إنتاج النص الشعري وللدوال المعبرة عنه، ولمخزون المتكلم المعرفي، وما يفترضه هذا المتكلم حول مخزون المتلقي المعلوماتي.

ولا يستطيع الناظر للنص الشعري المعالَج، أن يلج إلى فضائه الغائم دون أن يتخيل الزمن النفساني الذي يتنقل عبره الشاعر، إذ إن التركيب الميكانيكي للزمن لا يسمح بفهم لتركيب الزمني المعطى أو احتوائه.

فتحولات الزمن الشعري، وانكسار الفاصل العلني بـين الزمـان والمكـان، وصـراح الأجناس الأدبية في النص يقود إلى حالة من الضياع الاتساقي على مستوى التركيب النـصي، مما يدفع بالناظر فيه إلى إحدى طريقين؛ الأولى: أن يحاول أن يجد عناصـر انـسجام تأويليـة يعوض بها الانكسار الاتساقي، وذلك اعتماداً على معرفته بالواقع والعوالم المحيطـة بـالنص، والثانية: أن يعيد تشكيل النص الشعري تجميعياً، ولو لغايات الدرس، فيجعل كل بنات جنس في دائرة واحدة لعله يهتدي إلى واحدة من البني العميقة التي يمثّلها هذا الظاهر النصي.

إن لحالة التشتت التي يحياها الشاعر ـ واقعاً ـ أثراً في تشكيل نظامه النصي، إذا انعكست في نصه الشعري بوسائل متعددة، ولكنه استطاع أن يتحكم في مسافة التوصيل ولحظتها بين أطراف الخطاب الشعري المتعددة في نصه، أي ما بين الشاعر والقارئ والمتلقي.

ومن النتائج التي خرج بها البحث:

- الفرق بين "النص الشعري" و"نحو النص الشعري" هو أن النص الشعري " نسق منظم من العلامات يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية

المتبلورة في حقائق لغوية، وهو التحقق الفردي لنحو النص الشعري، ويختلف من فرد لآخر كالكلام، أما "نحو النص الشعري" فهو ما يقوم بالقوة بمعايير الشعر وأعرافه تصويراً وخيالاً ومفارقة وتبايناً وتناسباً وتآلفاً.

- "نحو النص الشعري" نظام يحكم تكون الشعر من خلال العلاقة بين الدال الشعري والمدلول الشعري مع المرجع الشعري والطريقة التي ينتظم فيها مجموع الدوال الشعرية داخل النص الشعري.

- تؤدي العلاقة التي تنتج عن التفاعل بين الدال الشعري والمرجع الشعري إلى فلسفة الشعر، وتؤدي العلاقة التي تنتج عن التفاعل بين الدال الشعري والمدلول الشعري إلى المعرفة الشعرية، و تؤدي العلاقة التي تنتج عن التفاعل بين المدلول الشعري والمرجع الشعري إلى المعنى الشعري أو الدلالة الشعرية أوالعلامات الشعرية.

- "نحو النص الشعري" مرن فضفاض؛ جوهره يلمس ويحس؛ ولكن مظهره لا يرسم بخطوات آلية محددة ولا يمكن الكشف الكامل عنه، فإطاره غير واضح المعالم والخطوات، ولكنه يدرس النص الشعري باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه تشكل – مجتمعةً - الوحدة النصية العامة.

- يجب ملاحظة اللغة ومسار إنتاج الإبداع النصي الشعري وتداوله والنظر إليه نظرة كلية في القراءة حتى نحسن التعامل مع النص.

- للنص الشعري سيرورة إنتاجية تفاعلية وتجربة دينامية تسهم فيها أطراف متعددة لتخلق التفاعل الوجودي بين الذات المتلقية والبنية النصية لتوليد معان وقيم أدبية ما تجعل منه نصا مستويا.

- إن للواقع وهيمنته على وعي الشاعر أثرا لا ينكر في تكوين البنى النصية الشعرية وتشكيلها، وهو يشكل مصدرا ثريا لانبثاق الرؤيه الفنية وتنظيم الخطاب الشعري وينعكس في النص الشعري بوسائل تعبيرية متنوعة منها: أنماط الروابط الإحالية وتحولات البنى الزمانية والمكانية وتنوع أنساق الخطاب.

- تؤدي تحولات البنى الزمانية والمكانية وكثافتها وتنوع أنساق الخطاب الشعري معا دورا مهما في اتساق النص الشعري وانسجامه وضبط مسافات التوصيل بين مبدع النص الشعري ومتلقيه، وتزيد في وضوح الرؤية الشعرية وتُيسر تأويلها.

- تَقل الروابط التركيبية المباشرة في نص محمود درويش وتتَكثفُ تحولاتُ خطابه الشعري ويبقي المجال أمام االمتلقي مفتوحا ليملأ خانات الاحتمال التي يستحضرها غيابها مما يعكس ديمومة الأرق وانعدام الراحة النفسية لدى الشاعر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم، (ت: ٦٣٧هـ). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. (ط٢). (تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة)، دار الرفاعي، الرياض، ١٤٠٣هـ.

الأزرقي، أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد،(ت ٢٤٠؟هـ) . **أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار**. (ط٨)، تح: رشدي الصالح ملحس ، مكة المكرمة: دار الثقافة.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد، (ت٣٥٦هـ). **الأغاني**، تح: أحمد محمود الشنقيطي، بيروت: دار صادر،٢٠٠٢

الأعظمي، علي ظريف، (ت١٩٥٨)، **مختصر تاريخ البصرة**. (ط١)، تح: عزة رفعت،القاهرة: دار الثقافة الدينية، ١٩٨٩.

أمين، أحمد، (١٩٥٦). **فيض الخاطر**.(ط٤)،القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر.

أنس الوجود، ثناء، ١٩٩١ . **صورة الصحراء في الشعربي الجاهلي**. ط١ ، القاهرة: مكتبة الشباب.

إفيتش، ميلكا، (٢٠٠٠). **اتجاهات البحث اللساني**. (ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد)، (ط٢)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بارت، رولان، (١٩٨٨). نظرية النص. (ترجمة: محمد خير البقاعي). **مجلة العرب والفكر العالمي**. (٣).

بارت، رولان، (١٩٩٢). **لذة النص**. (ترجمة: منذ عياشي)، (ط١)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

باشلار، غاستون، ١٩٩٤ . **جماليات المكان**. ط١ ، تر: غالب هلسا ، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، (ت: ٤٠٣هـ). **إعجاز القرآن**، (تحقيق: السيد أحمد صقر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

بحيري، سعيد حسن، (١٩٩٧). **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**. (ط١)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

بحيري، سعيد حسن، (١٩٩٩). **دراسات لغوية تطبيقية في البنية والدلالة**. (ط١)، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

بحيري، سعيد حسن، (٢٠٠٠). **اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص. علامات في النقد**. ١٠(٣٨)، ١٣٣-٢٢٢.

بدوي، أحمد، د.ت . **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**. ط٢ ، القاهرة: دار نهضة مصر.

براون، ج. ب. ويول، ج.، (١٩٩٧). **تحليل الخطاب**. (ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي)، (ط١)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود.

البركاوي، عبد الفتاح، (١٩٩١). **دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث.** (ط١)، القاهرة: دار المنار.

بركة، بسام وقودير، ماتيو والأيوبي، هاشم، (٢٠٠٢). **مبادئ تحليل النصوص الأدبية.** (ط١)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

براونه، فالتر، (١٩٦٣). **الوجودية في الجاهلية. مجلة المعرفة،** السنة الثانية، العدد ٤، دمشق

ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي،(ت٥٤٢هـ) .**الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة .** (تح: إحسان عباس)، بيروت والقاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٩م.

بصل، محمد إسماعيل، (١٩٩٤). التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق. **مجلة المعرفة،** (٣٧٠)، ٦٤-٧٩.

البقاعي، شفيق، (١٩٩٦). مفهوم النص في اللسانيات الحديثة. **الفكر العربي،** (٨٥): ١٥٨-١٧٦.

بكّار، يوسف ٢٠٠٩ . **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،** ط١ ، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع

البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر(٢٧٩هـ)، **أنساب الأشراف،** تح: محمد حميد ا ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩

بليث، هنريش، (١٩٩٩). **البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص.** (ط٢)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

البهنساوي، حسام، (٢٠٠٣). **أنظمة الربط في العربية: دراسة في التراكيب السطحية بين النحاة والنظرية التوليدية التحويلية**. (ط١)، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

البوشيخي، عزالدين (٢٠٠٣). لسانيات النص في ضوء نظرية النحو الوظيفي الخطابي**.** بحثٌ قُدم في **مؤتمر "لسانيات النص وتحليل الخطاب"، ٢٢-٢٤ مارس ٢٠١٠،** المغرب، أكادير: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر.

بوفلاقة، سعد، (٢٠٠١) . بكاء القيروان في الشعر المغربي القديم. دمشق: **مجلة التراث العربي،** عدد ٨١-٨٢.

التجديتي، نزار، (٢٠٠١). إنتاج النص في نظرية زيغفريد شميث**. علامات في النقد،** ١١(٤١)، ٣٧١-٤٠٢.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، (ت ٤٢٩هـ). **يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر،** ٥م، (تح: مفيد محمد قمحية)، بيروت: دار الكتب العلمية، (ط١)، ١٩٨٣.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت: ٢٥٥هـ). **البيان والتبيين**. ٤م، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار الجميل، بيروت، د.ت.

ابن الجراح، محمد بن داود (ت٢٩٦هـ) . **من اسمه عمرو في الجاهلية والإسلام.** ط١ ، تح:محسن غياض عجيل ومصطفى جياووك ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.

الجراح، عبد المهدي، (٢٠٠٢). **الخطاب وأثره في بناء نحو النص: تطبيق على المعلقات السبع**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

جرادة، خلود يحيى أحمد، ٢٠٠١ . **فن الرثاء في الشعر في العصرين الفاطمي والأيوبي**. رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

الجرجاني، عبد القاهر، (ت: ٢٧١ أو ٢٧٤هـ). **أسرار البلاغة**. (ط١)، (قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ١٩٩١.

الجرجاني، عبد القاهر، (ت: ٢٧١ أو ٢٧٤هـ). **دلائل الإعجاز**، (ط٣)، (قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ١٩٩٢.

الجرجاني، الشريف علي، (ت: ٢٧١هـ). **العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية**. (ط١)، (تحقيق: البدراوي زهران)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، (ت٣٩٢هـ). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. ط٣ ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي ، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦.

ابن جعفر، قدامة، (ت٣٢٦هـ) . **نقد الشعر**. ط١، (تح: عبد المنعم خفاجي) د.ط ، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، (ت: ٣٩٢هـ). **الخصائص**، (تحقيق: محمد علي النجار)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

الجمحي، محمد بن سلام، (ت: ٢٣١هـ). **طبقات فحول الشعراء**، (قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، د.ت.

جمعة، حسين، (١٩٩٧). البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي. **عالم الفكر،** ٢٥(٣)، ٢٥٩-٢٩٤.

جمعة، خالد محمود، (٢٠٠٣). نظرية النص: بين التنظير والإنجاز. **علامات في النقد،** ١٣(٤٩)، ٥٠٥-٥٥٨.

حازم القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، (ت: ٦٨٤هـ). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء،** (تح: محمد الحبيب بن الخوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

الحاوي، إيليا سليم، ١٩٥٩ . **ابن الرومي: فنّه ونفسيته من خلال شعره،** ط١ ، بيروت: مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني.

حسونة، محمد إسماعيل، (٢٠٠٦). تساؤلات النص الشعري: دراسة تحليلية أسلوبية. **مجلة الجامعة الإسلامية** (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مجلد ١٤، العدد الأول، غزة، فلسطين.

حسين، جميل عبد المجيد، (٢٠٠٣). علم النص: أسسه المعرفية وتجلياته النقدية. **عالم الفكر،** ٣٢(٢)، ١٤١-١٧٨.

الحموي، أبو عبد ا ياقوت بن عبد ا ، (ت: ٦٢٦هـ). **معجم البلدان،** ط١، (تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.

حميدة، مصطفى، (١٩٩٧). **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية.** (ط١). مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

الخباص، جمعة (٢٠٠٨)، **نظام الربط في النص العربي،** ط١، عمان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع.

أبو خرمة، عمر (٢٠٠٢)**، نحو النص: دراسة تطبيقية "سورة البقرة نموذجاً"،** أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ابن خلدون، عبد الرحمن، (ت: ٨٠٨هـ). **المقدمة**. ط١ ، (تح: خليل شحادة)، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨.

خطابي، محمد، (١٩٩١). **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**. (ط١)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

خليل، إبراهيم، (١٩٩٧). **الأسلوبية ونظرية النص**. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليل، إبراهيم، (٢٠٠٢). **في النقد والنقد الألسني**. (ط١)، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى.

خليل، إبراهيم، (٢٠٠٧). **في اللسانيات ونحو النص**. (ط١)، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

خفاجي، محمد عبد المنعم، ١٩٩٢ . **دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي،** ط١ ، بيروت: دار الجيل.

الداودي، زاهر (٢٠٠٧)، **الترابط النصي بين الشعر والنثر: نصوص الشيخ عبد ا بن علي الخليلي أنموذجاً / دراسة تحليلية مقارنة،** أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

دايك، تون أ. فان، (٢٠٠١). **علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات**. (ترجمة: سعيد حسين بحيري)، (ط١)، القاهرة: دار القاهرة للكتاب.

دايك، فان، (٢٠٠٠). **النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي**. (ترجمة: عبد القادر قنيني)، ط١، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

أبو دلو، أحمد، (٢٠٠٢). **تحليل الخطاب الجدلي في القرآن: دراسة في لسانيات النص**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

دي بوجراند، روبرت، (١٩٩٨). **النص والخطاب والإجراء**. (ترجمة: تمام حسان). (ط١)، القاهرة: عالم الكتب.

ديكور وجان، أوزوالد وسشفاير، جان ماري، (٢٠٠٣). **القاموس الموسوعي لعلوم اللسان**. (ترجمة: منذر عياشي)، (ط١)، البحرين: منشورات جامعة البحرين.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت: ٤٥٦هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (ط٢)، (تحقيق: محمد قرقزان)، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨

ابن الرومي، (ت ٢٨٦هـ).**ديوان ابن الرومي. (**تح: عبد الأمير مهنا)، ٦ أجزاء، (ط١)، دار ومكتبة الهلال، بيروت،٢٠٠١.

ابن الرومي، (ت ٢٨٦هـ).**ديوان ابن الرومي. (**تح: عمر فاروق الطباع،مجلد)٣، (ط١)، : دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠١م.

ريكور، بول، (٢٠٠٣). **نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى**. (ترجمة: سعيد الغانمي)، (ط١). الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

الزناد، الأزهر، (١٩٩٣). **نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً**. (ط١). بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

أبو زنيد، عثمان،(٢٠١٠). **نحو النص:إطار نظري ودراسات تطبيقية.** ط١ ، إربد: عالم الكتب الحديث.

زين الدين، ثائر،(٢٠٠٦م). **خلف عربة الشعر: دراسات في الشعر العربي المعاصر.** (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

السد، نور الدين، (١٩٩٨). مفارقة الخطاب الأدبي للمرجع، **المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب العربي)**، جامعة فيلادلفيا، جرش، (١٠-١٢ أيار ١٩٩٧)، ٢٨٣-٣١٠.

السجستاني، أبو حاتم، ت**. المعمرون والوصايا**. ط١ ، تح: عبد المنعم عامر ، مصر، ١٩٦١

السحمراني، أسعد(محرر)، (٢٠٠١م). **موسوعة الأديان الميسرة.** (ط١)، دار النفائس.

سعيد، خالدة، (١٩٧٩). **حركية الإبداع**. (ط١). بيروت: دار العودة.

ابن سلام الجمحى، محمد(ت٢٣١هـ). **طبقات فحول الشعراء**. (ط١)، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة وجدة: دار المدنى، (١٤٠٠ هـ ـ ـ ١٩٨٠م).

سلدن، رامان، (١٩٩٦). **النظرية الأدبية المعاصرة**. (ترجمة: سعيد الغانمي)، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سويف، مصطفى، ١٩٥٩ . **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.** ط٢ ، مصر: دار المعارف.

السيد، عز الدين علي، (١٩٨٦). **التكرير بين المثير والتأثير**. (ط٢)، بيروت: عالم الكتب.

سيلدن، رامان، (٢٠٠٢). رفض البنى النصية. (ترجمة: عزيز المطلبي)، **مجلة نوافذ**، عدد (٢٢).

شاكر، محمود،(١٩٧٩). **التاريخ الإسلامي (الدولة العباسية).** (ط١)، بيروت: المكتب الإسلامي.

الشاوش، محمد، (٢٠٠١). **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية: تأسيس نحو النص**. (ط١)، تونس: كلية الآداب بمنوبة، وبيروت: المؤسسة العربية للتوزيع.

شبلنر، برند، (١٩٨٧). **علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي**. (ترجمة: محمود جاد الرب)، (ط١)، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع.

شبيل، عبد العزيز، (٢٠٠١). **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب**. (ط١)، تونس وصفاقس: دار محمد علي الحامي.

شلبي، أحمد، (١٩٨٨م).**حركات فارسية مدمرة**.(ط١)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية

ابن شهيد، أحمد بن عبد الملك (ت ٤٢٥هـ) . **ديوان ابن شُهيد الأندلسي ورسائله**. ط١ ، (جمعه وحققه وشرحه :محيي الدين ديب)، بيروت: المكتبة العصرية،١٩٩٧

ابن شهيد، أحمد بن عبد الملك، (ت٤٢٦هـ) . **ديوان ابن شُهيد الأندلسي**. ط١ ، (عني بجمعه: Chares PELLAT)، بيروت: دار المكشوف،١٩٦٣

الشيخ خليل، أماني عبد الحليم، ٢٠٠٢ . **أثر الإسلام في شعر الرثاء في عصر الرسول (ص) والخلفاء الراشدين،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن

صمود، حمادي، ١٩٨٦ . **الشعر ومتغيرات المرحلة**. ط ، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

صمود، حمادي، ١٩٩٠ . **في نظرية الأدب عند العرب**. ط١ ، جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة.

ضيف، أحمد، ١٩٢١ . **مقدمة لدراسة بلاغة العرب،** ط١ ، القاهرة: مطبعة السفور.

ضيف، شوقي،(١٩٥٥) . **الرثاء،** ط١ ، القاهرة: دار المعارف.

ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد(ت٣٢٢هـ). **عيار الشعر**. (ط٢)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ومراجعة:نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م

الطعان، صبحي، (١٩٩٥). بنية النص الكبرى. **عالم الفكر،** ٢٣(١، ٢).

الطلحي، ردة ا ، (١٤٢٤هـ). **دلالة السياق**. (ط١)، مكة المكرمة: منشورات جامعة أم القرى.

عباس، إحسان، ١٩٦٨ . **تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة**.(ط٢) ، بيروت: دار الثقافة.

العبد، محمد، ١٩٨٨ . **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي.** ط١ ، مصر: دار المعارف.

العبد، محمد، (١٩٨٩). **اللغة والإبداع الأدبي**. (ط١)، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

العبد، محمد (٢٠٠١). حبك النص: منظورات من التراث العربي**، مجلة الدراسات اللغوية،** م٣،ع٣**،** الرياض.

عبد البديع، لطفي ١٩٦٢ ، **التكامل في القصيدة العربية** بحث ضمن كتاب**: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ،** القاهرة :دار المعارف.

عبد الجليل، منقور، (٢٠٠١). **علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي**. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد الرحمن، إبراهيم، ١٩٩٥ . **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**. ط١ ، القاهرة: مكتبة الشباب.

عبد الرحيم، رائد مصطفى، ٢٠٠١ . **فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول.** رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

عبد اللطيف، محمد حماسة، (١٩٩٦). **بناء الجملة العربية**. (ط١)، القاهرة: دار الشروق.

عبد المجيد، جميل، (١٩٩٨). **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**. (ط١)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد المجيد، جميل، (١٩٩٩). **بلاغة النص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية**. (ط١)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد المطلب، محمد، (١٩٩٣). **البلاغة والأسلوبية**. (ط١)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

العبد اللات، فاطمة مفلح مرشد، ٢٠٠٢ . **شعر الرثاء في الأندلس في ظل بني الأحمر**. رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

عبد المهدي، عبد الجليل، ١٩٨٩ . **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية**. ط١ ، عمان: دار البشير.

العدواني، خالد (٢٠٠٨)، دراسات الجملة العربية ولسانيات النص، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا.

عزام، محمد، (٢٠٠١). **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد ا بن سهل، (ت: ٣٩٥هـ). **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. (ط١)، (تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢.

عطوان، حسين، ، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**. ط١ ،بيروت: دار الجيل.

علوش، سعيد، (١٩٨٥). **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. (ط١)، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

عليان، يوسف (٢٠٠٢)، **التماسك النصي في اللغتين "العربية والإنجليزية": دراسة تقابلية في الربط النحوي،** أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

علي، جواد، ١٩٨٧ . **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. ط٢ ، بيروت: دار العلم للملايين.

عمر، أحمد مختار، (١٤٠٢هـ). **علم الدلالة**. (ط١). الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.

العموش، خلود إبراهيم، ٢٠٠٨ . الملامح الكبرى لنظام النص: سورة الزلزلة نموذجا، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، ٤ (٢).

عوض، يوسف نور، (١٤١٠هـ). **علم النص ونظرية الترجمة**. (ط١)، مكة المكرمة: دار الثقة للنشر والتوزيع.

عوض، يوسف نور، (١٩٩٤). **نظرية النقد الأدبي الحديث**. (ط١)، القاهرة: دار الأمين.

عياشي، منذر، (١٩٩٠). **مقالات في الأسلوبية**. (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العيد، يمنى، (١٩٨٣). **في معرفة النص**. (ط١)، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الغذامي، عبد ا محمد (١٩٩٨). **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، (ط) ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو غزالة، إلهام وحمد، علي خليل، (١٩٩٩). **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر**. (ط٢)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الغزالي، عبد القادر،(٢٠٠٣). اللسانيات ونظرية التواصل.(ط١)، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، (ت٣٩٥هـ) . **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون ، ط١ ، بيروت: دار الجيل،١٩٩٩

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (ت١٧٥) . **العين**. تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، ط١، بيروت: منشورات الأعلمي للمطبوعات، ١٩٨٨

فراي، نورثرب، (١٩٩١). **تشريح النقد: محاولات أربع**. (ترجمة: محمد عصفور)، (ط١)، عمان: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل، صلاح، (١٩٩٦). **بلاغة الخطاب وعلم النص**. (ط١)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

فضل، صلاح، (١٩٩٩). **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**. (ط١)، بيروت: دار الآداب.

الفقي، صبحي، (٢٠٠٠). **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**. (ط١)، القاهرة: دار قباء للنشر.

الفهري، عبد القادر الفاسي، (١٩٩٠). **البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة**. (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

الفيومي، سعيد محمد، (٢٠٠٧م). فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي. **مجلة الجامعة الإسلامية** (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ص٢٤١-٢٧٥.

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (ت: ٨١٧هـ). **القاموس المحيط**. (ط٦)، (تحقيق: مكتب تحقيق التراث بمؤسسة الرسالة)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨.

قاسم، فدوى عبد الرحيم، ٢٠٠٢ . **الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف**. ط١ ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد ا بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (ت: ٢٧٦هـ). **تأويل مشكل القرآن**، (ط١)، (نشره وحققه وعلق على حواشيه: السيد أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤.

قريرة، توفيق، (٢٠٠٣). التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي. **عالم الفكر**، ٣٢(٢)، ١٧٩-٢٠٠.

الكبيسي، طراد، ١٩٩٨ . **في الشعرية العربية**: ط ، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

ابن كثير الدمشقي، (ت: ٧٧٤هـ). **البداية والنهاية**، (ط١). دار الريان، القاهرة، ١٩٨٨.

كريسطيفا، جوليا، (١٩٩٧). **علم النص**. (ترجمة: فريد الزاهي)، (ط٢)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

كموني، سعد حسن، (١٩٩٩) . **الطلل في النص العربي دراسة في الظاهرة الطللية مظهر للرؤية العربية** ، (ط١)، بيروت: دائر المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع

كونتينو، جورج، (١٩٨٦) . **الحياة اليومية في بابل وآشور**. تر:سليم التكريتي ، (ط١) ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

كوين، جون، ١٩٩٩ . **اللغة العليا: النظرية الشعرية**. تر: أحمد درويش ، ط٢ ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

لاينز، جون، (١٩٨٧). **اللغة والمعنى والسياق**. (ترجمة: عباس صادق الوهاب)، (ط١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

لاينز، جون، (١٩٩٠). **علم الدلالة**. (ترجمة: مجيد الماشطة وحليم حسين فالح وكاظم حسين باقر)، (ط١)، البصرة: منشورات جامعة البصرة.

لحمداني، حميد، (٢٠٠٢). عتبات النص الأدبي: بحث نظري. **علامات في النقد**، ١٢(٤٦).

لحمداني، حميد، (٢٠٠٣). **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي**. (ط١)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

مؤنسي، حبيب،(٢٠٠١). **فلسفة المكان في الشعر العربي قـراءة موضوعاتـية جمالية.** (ط١)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الفقي، صبحي، (٢٠٠٠). **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المتوكل، أحمد، (٢٠٠١). **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص**. (ط١)، الرباط: دار الأمان للنشر والتوزيع.

مداس، أحمد،(٢٠٠٧). لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، اربد: عالم الكتب الحديث.

المرادي، الحسن بن قاسم، ٧٤٩ هـ . **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، ط١ ، بيروت: دار الكتب العلمية، سنة ١٩٩٢

مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٠). **نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، قراءة جديدة لتراثنا النقدي**. المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، (١٩-١٩٨٨/١١/٢٤)، ٢٥٥-٣٠٢.

المرزباني، أبو عبيد ا محمد بن عمران، (ت٣٨٤هـ). **معجم الشعراء**، ١٠ أجزاء، (تح: عبد الستار أحمد فراج)، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٠.

المرزباني، أبو عبيد ا محمد بن عمران ت: . **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، ط ، تح: علي البجاوي ، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥

المحاقري، منى يحيى زيد، ٢٠٠٥ . **جماليات رثائيات المكان في الأدب العربي حتى القرن الثامن الهجري ـ دراسة تقابلية في الأدبين المشرقي والمغربي**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.

مصلوح، سعد، (١٩٩٠). **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص**. في "دراسات مهداة إلى ذكرى عبد السلام هارون"، الكويت: جامعة الكويت.

مصلوح، سعد، (١٩٩٠). **مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، قراءة جديدة لتراثنا النقدي،** المجلد الآخر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، (١٩-١٩٨٨/١١/٢٤)، ٨١٩-٨٧٦.

مصلوح، سعد، (١٩٩١). نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية. **فصول،** ١٠(١، ٢).

ابن المعتز،عبد ا (ت٢٩٦هـ)، **كتاب البديع،** تحقيق وتعليق: اغناطيوس كراتشفوفسكى، (ط٣)، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢.

مفتاح، محمد، (١٩٩٠). **دينامية النص: تنظير وإنجاز**. (ط٢)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مفتاح، محمد، (١٩٩٢). **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**. (ط٣)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

مفتاح، محمد، (١٩٩٦). **التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية**. (ط١)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

مفتاح، محمد، (١٩٩٩). **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي**. (ط١)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن جلال الدين، (ت: ٧١١هـ). **لسان العرب**. (ط١)، (تحقيق: عبد ا علي الكبير، ومحمد أحمد حسب ا ، وهاشم محمد الشاذلي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١

مفتاح، محمد، (٢٠٠١). **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**. (ط٢)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.

مكرم، عبد العال سالم، ١٩٨٨ . **أسلوب إذ في ضوء الدراسات القرآنية والنحوية**،مؤسسة الرسالة: بيروت.

موافي، عبد العزيز، ٢٠٠٨ . **الرؤية والعبارة: مدخل إلى فهم الشعر**. ط١ ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

النابلسي، شاكر، (١٩٨٧م) . **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، ط١ ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ناصف، مصطفى، (١٩٩٥). اللغة والتفسير والتواصل. **عالم المعرفة**، (١٩٣).

النجار، الهادي عمر الفيتوري، (٢٠٠٤) . **قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

النص، محمد إحسان، كلام في الشعر وماهيته، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، العدد (٨٣)، جزء(٢).

النعمة، مقبول علي، ١٩٩٧ . **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**. ط١ ، بيروت: دار صادر.

النويري، شهاب الدين،(ت٧٣٢هـ). نهاية الأرب في فنون الأدب. (د.ط)، مصر: دار الكتب، د.ت

هاينه من، فولفجانج وفيهفيجر، ديتر، (١٩٩٩). **مدخل إلى علم اللغة النصي**. (ترجمة: فالح بنه شبيب العجمي)، (ط١)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود.

ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبد الملك بن هشام الحميري(٢١٣هـ). **سيرة النبي صلى ا عليه وسلّم**. (ط١)، (تح: محمد محيي الدين عبد الحميد)، القاهرة: مؤسسة دار التحرير، ١٩٦٣.

ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبد ا بن يوسف بن هشام، (ت: ٧٦١هـ). **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**. (ط١)، (حققه وعلق عليه: مازن المبارك ومحمد علي حمد ا)، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢.

الهواوشة، محمود (٢٠٠٩)، **أثر عناصر الاتساق في تماسك النص: سورة يوسف مثالاً**، ط١، دار عماد الدين للنشر والتوزيع، عمان.

هولب، روبرت، (١٩٩٤). نظرية التلقي. (تر: عز الدين إسماعيل)، ط١، جدة: النادي الأدبي الثقافي.

الوداعي، عيسى (٢٠٠٥)، **التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة،** أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

الوعر، مازن، (١٩٩٠). تقنيات الفك والربط في الخطاب المنطوق والخطاب المكتوب: دراسة لسانية نقدية أدبية. **مجلة المعرفة،** (٣٢٤، ٣٢٥)، ١٦٣-١٨١.

وهبة، مجدى والمهندس، كامل، (١٩٨٤). **معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب**. (ط١)، بيروت: مكتبة لبنان.

بني ياسين، ياسين (٢٠٠٦)، **الإحالة في النص القرآني**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ياكبسون، رومان، ١٩٨٨ . **قضايا الشعرية**. تر: محمد الولي ومبارك حنون ، ط١ ، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

ياكبسون، رومان، (١٩٩٤). **ست محاضرات في الصوت والمعنى**. (ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، (ط١)، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

يعقوب، إميل وبركة، بسام وشيخاني، محيي، (١٩٨٧). **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية.** (ط١)، بيروت: دار العلم للملايين.

يقطين، سعيد، (٢٠٠٣). من النص إلى النص المترابط**. عالم الفكر،** ٣٢(٢)، ٧١-١٠٢.

THE TEXT GRAMMAR OF POETRY

(AN APPLICATIONAL STUDY OF THE CITIES

ELEGY IN THE ARABIC POETRY)

By

Othman H. M. Abu Zneid

Supervisor

Dr. Nihad Al Mousa, Prof

ABSTRACT

This study seeks to examine Arabic poetry in the context of “The Text Grammar of Poetry” in order to know the rules that govern the structure of meaning in the text. It tries to identify the relationships that contribute to the production of comprehensive semantic connotations of the text, and considers structures, components, and functions of poetic text in the frame of common scientific standards through: Comparison between the two axes: Horizontal and vertical, macro and micro elements (sentence level and text level) to find out what makes a coherent poetic text.

The diversity of Arabic poetry at both form and content constitutes, in this study, a base or platform for research in the system that forms the poetic text from pre Islamic to modern era. " The Text Grammar of Poetry" and lament of cities represent the study approach and model of application respectively.

The researcher has considered the language features of poetry that make it distinctive from prose in its final form. He also verified that the communicative context of prose text is different from poetry one. The context in the poetic setting includes the world that builds the text, the preceding texts, the literary traditions that make the text associated with a category of literary particular or genre, and literary knowledge bound to time and place limits.

The study limited material of poetry in specific patterns that have one common objective, the lament of cities, so that covering all aspects of work becomes possible, in order not to widen the research field in a way that prevents or hinders its control and access to important results.

he study has sought to read the poetic text in a new manner to examine the components of the poetic text, to identify the elements underlying the " The Text Grammar of Poetry," It also proposes an answer to some questions including: what is the system which the Arab poetic text rely on? How does the poetic text become coherent? How are macro structures of poetic text formed? How are these elements harmonized? What are the grammatical links that hold or unit the poetic text? What is the impact of text cohesion on understanding poetry? Does poetry cohesion depend on the receiver or listener? What are the tools that strengthened or weakened poetic text cohesion؟

The study consists of five chapters: The first chapter entitled: " The Text Grammar of Poetry" covered theoretical framework, methodology, knowledge of Text Grammar, and presented common approaches to linguistic research in "The Text Grammar of Poetry," It also included terms of reference, methodology of investigation and scope of the poetic text, the relationship between "The Text Grammar of Poetry" and poetic creativity, and view the city lament in Arabic poetry in terms of durability, widespread and popularity of poetry.

Each of the last four chapters covered The Text Grammar of Poetry related to specific era: pre-Islamic, and the Abbasid and Andalusia, and modern, in terms of a poetic text in general, macro and micro governing components, analytical description. It described the structures of textual micro-sentence level through: the creation of the sequence governing sentences that formed the structures of explicit, implicit or deleted utterances. It also studied the relations of connectivity within the components of the structure of text, and examined the relations of interdependence and the link between the structures of micro textual poetry, time and its indicatives, means of lexical consistency of tools… pronouns, demonstratives, lexicography as repetition, collocation, implied relational utterances, and the impact of "The Text Grammar of Poetry" on the compatibility and harmony of the speech.

The research found that "The Text Grammar of Poetry" is a system governing the poetry through the relationship between the signifier and poetic meaning poetry with reference poetry and the way it is organized by the total function of poetry within the poetic text, it is a flexible,it is essence can be touch and feel, but its appearance can not be determined by specific steps mechanism,it can not be full disclosure about it,it is clearly defined and steps, but considering the poetic text as a major unit of language, and shows many aspects of which are - together - unity generic text.